MT
820
.L524
1922

Lehmann

MON ART DU CHANT

U d'/ of Ottawa
39003002787249

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/monartduchant00lehm

I - -

Jules-A. Martel o.m.i.

# Mon art du chant

Lilli Lehmann

Universitas
BIBLIOTHECA

ad usum: Jules - A. Guastel Q.m.J.
18 dec. 1936

*Phot. J. Hilsdorf.*

*Bingen 1909.*

Lilli Lehmann. 1909.

# MON ART DU CHANT

PAR

## *LILLI LEHMANN*

NOUVELLE ÉDITION
REVUE ET AUGMENTÉE ET COMPLÈTEMENT REFONDUE
par L'AUTEUR

TRADUCTION NOUVELLE de MAURICE CHASSANG

LA TRADUCTION DE LA PREMIÈRE
EDITION FRANCAISE ÉTAIT DUE A
EDITH NÆGELY

*Prix net: 10 fr.*

Mus.ms 400 x

ROUART, LEROLLE & C^IE
29 RUE D'ASTORG
PARIS

Imp. C. G. Röder, Leipzig.

Universitas
BIBLIOTHECA
Ottaviensis

Droits de traduction réservés par Madame Lilli Lehmann.

MT
820
.L524
1922

# PRÉFACE

## CE QUE JE VEUX:

Analyser de façon simple, compréhensible, pratique, les sensations vocales désignées par les termes: chanter ouvert, chanter couvert, chanter clair, sombre, nasal, en tête ou dans la nuque, en avant ou en arrière, — et mes propres sensations foncièrement précisées.

Les termes ci-dessus correspondent bien à nos sensations vocales, mais demeurent des non-valeurs tant que leurs raisons d'être sont inconnues et que chacun s'en fait une idée différente. Plus d'un chanteur en a toute sa vie cherché la valeur exacte, sans résultat.

Le malheur est que la science tienne trop peu compte du chant, et le chanteur trop peu de la science. Je déplore que du phénomène si compliqué du chant on ne fournisse point d'explications physiologiques à la portée du chanteur, lequel est obligé de s'en tenir par dessus tout aux sensations vocales.

Les savants ne sont pas d'accord sur l'exact fonctionnement des différents organes; rares sont les chanteurs qui en ont quelque notion.

Tous les vrais artistes doivent loyalement s'efforcer d'aider les autres à atteindre le but, — le but de tous leurs efforts: chanter en toute perfection.

Le véritable art du chant a toujours existé et toujours existera chez des individus complètement doués par la nature, c'est à dire jouissant d'organes sains non faussés par de mauvaises habitudes de prononciation, ayant l'oreille sûre, le sens du chant, l'intelligence, l'assiduité et l'énergie.

On consacrait jadis huit années à l'étude du chant, par exemple au Conservatoire de Prague. Les défauts et les erreurs de l'élève pouvaient ainsi pour la plupart, avant toute question d'engagement, être mis en lumière et corrigés par le professeur, en attendant que l'élève fût amené à devenir son propre juge.

Mais l'art se mène à présent comme tout le reste, à la vapeur. Les artistes se forment dans des usines portant le nom de conservatoires, ou chez des maîtres distribuant dix ou douze heures de leçons par jour. En deux ans ils obtiennent le prix d'excellence ou au moins le diplôme d'enseignement de la fabrique d'où ils sortent. Délivrer un tel diplôme est, selon moi, un crime que l'Etat devrait réprimer.

Toute inaptitude ou inexpérience, erreur ou insuffisance, qui eût apparu au cours d'études prolongées, ne se révèle aujourd'hui, avec cette fabrication à la grosse, que dans la pratique ultérieure. Alors impossible d'y remédier, faute de temps, de professeur, de critique, — et le sujet n'ayant rien, absolument rien appris qui lui permette de se contrôler ou se corriger.

Ma conscience artistique me le commande: tout ce que j'ai appris, tout ce qui s'est éclairci pour moi au cours de ma carrière, je le révèlerai dans l'intérêt de l'art; je révèlerai mes «secrets», qui ne semblent des secrets que parce qu'il est fort rare d'avoir suivi jusqu'au bout le droit chemin de la bonne école.

Si les artistes ou prétendus tels viennent à s'apercevoir de leurs imperfections, le plus souvent ils n'ont point le courage d'en faire l'aveu. Ce n'est qu'une fois dégagés de toute susceptibilité au point de discuter entre artistes de nos fautes et de nos défauts, que nous nous débarrassons des mauvaises façons de chanter et des efforts nuisibles à l'art; alors seulement notre grand art du chant rentre dans tous ses droits.

## CE QUI ME DONNE LE DROIT D'ÉCRIRE SUR LE CHANT

J'ai eu pour moi un concours exceptionnel de circonstances favorables.

Je suis fille de chanteurs, et ma mère, musicienne hors ligne, non seulement fut pendant des années une cantatrice dramatique, mais aussi une virtuose de la harpe: c'est d'elle-même que ma sœur Marie et moi reçûmes d'abord une éducation musicale très soignée, puis un merveilleux enseignement du chant. Depuis l'âge de cinq ans j'assistai journellement à des leçons de chant; je fis de l'accompagnement au piano à neuf ans, suppléai aux voix manquantes en français, italien, allemand et tchèque, possédai tout le répertoire et fus bientôt en état de distinguer le bon du mauvais dans le chant. En même temps notre mère prit soin de nous faire entendre, dans la musique de théâtre ou de concert, toutes les célébrités d'alors, qui chaque année se produisaient en grand nombre au Landestheater de Prague.

Ma mère avait eu elle-même un maître de chant des plus remarquables, Föppel, la basse de Francfort, en sorte que sa voix, malgré les surmenages professionnels et les vicissitudes de l'existence, se maintint pure, belle, jeune et puissante jusqu'à la fin de sa vie, à 77 ans. Elle jugeait les voix avec un diagnostic impeccable; toutefois elle exigeait, pour répondre des dispositions et capacités de progrès, un temps d'épreuve de trois à quatre mois.

A dix-huit ans j'étais déjà au théâtre. A Prague je participais chaque jour aux représentations d'opéra, opéra comique et genres divers. A Dantzig j'eus à tenir 18 à 20 fois par mois les rôles de chanteuse légère et de dugazon, et il en fut de même à Leipzig, puis à Berlin quinze ans de suite. En outre je chantais dans les oratorios, les concerts, et donnais par ci par là des leçons.

Tant que vécut ma mère, j'eus en elle mon critique le plus sévère, jamais content. Puis je devins mon propre juge.

Des années ont passé, dont huit de travail très absorbant comme chanteuse dramatique en Amérique, puis des séries de représentations dans toutes les langues, en Allemagne, Autriche, Hongrie, France, Angleterre et Suède. Mon travail de chant progressa quand même. Je le poursuivis avec une ardeur incessante, me guidant par moi-même, profitant des exemples, apprenant à m'entendre et entendre les autres.

Il y a des années que je m'occupe des si importantes questions de méthode et je crois atteindre enfin mon but. C'est de rendre aussi clair qu'il se peut ce que m'a révélé l'étude constante et approfondie sur moi-même et sur les autres, et ainsi d'offrir spécialement à mes collègues quelque chose qui débrouille le chaos des méthodes de chant, qui corresponde autant à la science qu'à la sensation vocale et rattache aux fonctions exactes des organes les expressions souvent mal interprétées.

Tout ce que je viens de dire n'est qu'un aperçu de ma carrière prouvant que ma voix s'est conservée et est restée aussi bonne malgré les énormes efforts qu'elle a dû accomplir. Celui qui a chanté peu de temps, puis, ayant perdu la voix, se fait professeur de chant, n'a jamais réellement su chanter: ce fut uniquement question de chance, et de même pour ses élèves ce sera question de chance, bonne ou mauvaise.

La réunion de toutes les aptitudes nécessaires à l'artiste est bien rare. Véritablement doué, il se peut qu'on se tire d'affaire, même avec un maître médiocre, alors que le meilleur maître se trouvera en échec avec un élève qui n'est point doué. Donc se garder de monter la tête aux gens avec de vaines promesses.

C'est pour les artistes que j'écris, afin de leur venir en aide, autant que possible, dans leur difficile mais si belle entreprise. On n'en finit jamais de s'instruire, surtout dans le métier de chanteur. Puissent mes recherches, mes expériences et mes études aboutir à quelque chose d'utile! Telle est la tâche que j'ai assumée: j'en fais juge tous ceux qui ont l'amour du travail.

Grunewald, 31 Octobre 1900.

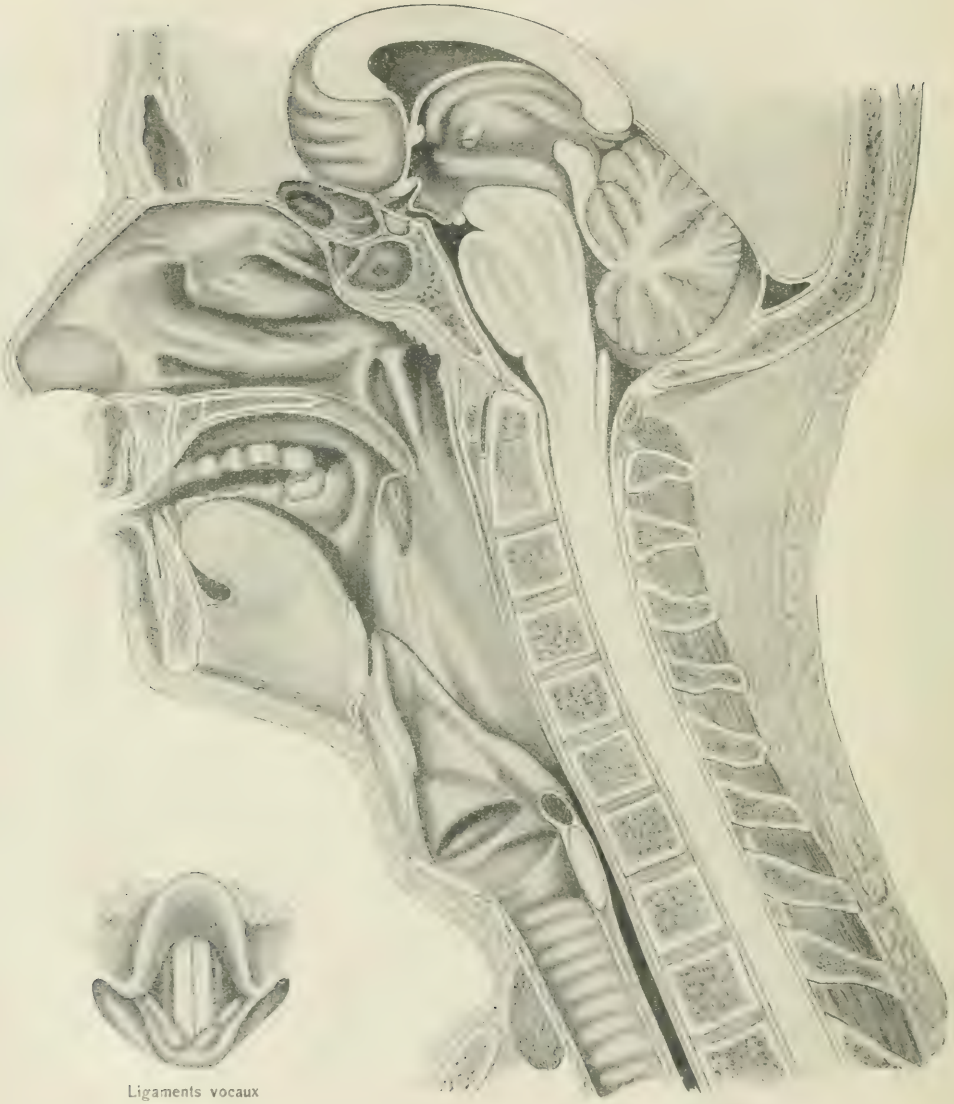
# PRÉFACE DE LA TROISIÈME ÉDITION ALLEMANDE

Si les élèves, et même les chanteurs de carrière, pouvaient seulement se convaincre de ceci: que le son chanté doit être cherché dans la résonance de leur propre corps, c'est à dire dans la caisse thoracique et la tête, et non dans l'espace environnant, où ils doivent simplement chasser leur souffle,

pour produire des voix fortes et d'amples sonorités! Notre corps est à la fois l'instrument et le résonateur dont nous devons apprendre à jouer. Nos muscles sont les cordes qu'il faut apprendre à tendre et accorder, et notre âme est l'animatrice de notre art. Comme les tuyaux de l'orgue, par leurs conformations et l'action des soufflets, offrent à l'instrument des ressources inépuisables de sonorité, de hauteur et d'expression, nous devons, avec nos organes d'émission et de résonance, créer des moules vivants pour tous les sons, toutes les hauteurs. Comme l'on monte un rouage pour mettre en action toutes les parties de l'instrument, nous avons, nous les chanteurs, à régler de façon précise tous les organes participants, avec leurs muscles, et à les disposer pour le travail afin que dans le moindre lied, la phrase la plus brève, notre machine renouvelle sans cesse ses combinaisons et se maintienne en activité. La moindre inattention, la plus faible déformation, — comme il s'en produit par la prononciation des paroles, — suffit pour gâter l'agencement artistique de l'instrument ou sa musicalité.

Notre art du chant est chose merveilleuse, merveilleux notre rouage humain, et c'est une merveille incomparable qu'une belle voix humaine, ayant ce privilège de faire écho à tout ce qui émeut notre cœur. Notre devoir d'artistes est d'apprendre le maniement précis de notre instrument, pour employer au service de l'art idéal le plus pur de notre humanité.

Grunewald, Janvier 1922.



Ligaments vocaux

L'étude de la technique artistique comporte toujours quelque exagération. Mais ce n'est point de l'effort superflu, le but étant d'évoquer, exprimer, faire sentir à distance, avec toute sa délicatesse, toute sa complication, ce que l'on ressent en soi de plus profond et de plus subtil. La technique d'art, régie par l'esthétique de l'âme, deviendra réalisatrice de pure beauté: c'est seulement ainsi qu'elle donnera l'illusion d'être instinctive.

## TRAVAIL PRÉLIMINAIRE

Tous ceux qui veulent devenir des artistes devraient commencer par des études sur la production du son, les fonctions du nez, de la langue et du palais, acquérir la prononciation nette et souple de toutes les lettres, les consonnes surtout, et ne se lancer dans des exercices pratiques de chant qu'une fois cette préparation acquise.

Alors on reconnaîtrait vite les dispositions naturelles ou leur absence. A plus d'un cela ouvrirait les yeux sur les difficultés de l'art du chant: le prolétariat des chanteurs tendrait à disparaître; ce serait la fin des conservatoires et des mauvais maîtres qui, pour gagner leur vie, entreprennent quiconque se présente, promettant à chacun l'avenir d'un grand artiste.

Un bon conseil à donner aux élèves serait d'apprendre par cœur les livres préparatoires et de s'habituer à en reproduire les dessins. Cela les prédisposerait à prendre conscience des organes et à sentir leur fonctionnement dès qu'ils auraient commencé le chant. De sévères examens devraient être imposés aux élèves.

## EN QUOI CONSISTE L'ART DU CHANT?

En la parfaite connaissance de l'inspiration et de l'expiration par dessus tout. En la connaissance du moule de circulation du souffle, préparé par mise en position du larynx, du nez, de la langue et du palais.

En la connaissance et la maîtrise des fonctions musculaires de l'abdomen et du diaphragme, qui composent la presse du souffle (la soufflerie). Et aussi des muscles de résistance de la poitrine, contre lesquels le souffle est pressé et d'où, rendu contrôlable pour le chanteur et contraint à un détour, il s'en va traverser les ligaments vocaux (les cordes vocales) et affluer vers les surfaces résonantes et les cavités de la tête.

En une extrême adresse et flexibilité à disposer les instruments vocaux et à les mouvoir selon des nuances infinies, sans déterminer, par la prononciation des mots ou l'exécution des dessins musicaux, d'altérations qui compromettraient la beauté sonore (par suite l'art du chant tout entier).

En une prodigieuse force musculaire de tous les instruments vocaux et organes respiratoires, dont l'endurcissement aux continuels surmenages ne saurait être assez longuement préparé, et dont l'exercice, aussi longtemps que l'on se fera entendre, ne saurait être un seul jour négligé.

De même que beauté et tenue du son ne consistent point en la force de pression du souffle, la force des organes nécessaires au chant ne consiste pas non plus en roidissement convulsif, mais en cette susceptibilité de contraction et détente, d'une élasticité de serpent, que doit posséder en pleine conscience un artiste du chant. L'étude à laquelle il faut s'astreindre pour cela remplit toute une existence: non seulement parce que le chanteur doit toujours aller se perfectionnant dans les rôles de son répertoire, — même après

les avoir interprétés pendant des années, — mais parce qu'en poursuivant sa carrière il doit s'imposer des tâches dont la réussite requiert encore plus de puissance, encore plus de force, et par conséquent impose une nouvelle étude:

Qui ne progresse plus, recule.

Sans doute, il se rencontre des génies du chant, heureusement doués, en lesquels tout est réuni pour réaliser grandeur et perfection, auxquels des circonstances privilégiées permettent une prompte arrivée au but, sans devoir y consacrer l'existence entière. Ce fut le cas, par exemple, d'Adelina Patti: elle eut pour elle tout ensemble une voix merveilleuse associée à de grandes dispositions pour le chant et la continuelle surveillance de ses études par son remarquable maître Strakosch. Jamais elle ne chanta de rôles ne lui convenant point vocalement: dans sa jeunesse rien que des airs et duos ou des parties de solo, laissant les ensembles absolument de côté. Jamais, étant indisposée, elle ne chanta son répertoire extrêmement limité. Ne prenant point part aux répétitions, elle venait le soir au théâtre, chantait et triomphait, sans même avoir vu ceux qui chantaient et jouaient avec elle. Les répétitions qui, le jour de la représentation ou les jours précédents, fatiguent les chanteurs par de multiples agitations aussi peu favorables à la fraîcheur de la voix qu'à l'agrément de la profession, elle s'en dispensait. Bien qu'américaine de naissance, elle fut à vrai dire la plus grande cantatrice italienne de mon temps. Tout était absolument bon, sans faute et sans tache; sa voix était une cloche, que l'on entendait encore longtemps après qu'elle avait fini de chanter. Pourtant elle ne pouvait rendre aucun compte de son art vocal, et aux questions de ses collègues à ce sujet elle répondait: «Ah! je n'en sais rien! . . .».

Chez elle j'ai trouvé réuni inconsciemment, par don naturel, tout ce qui devrait composer consciemment le pouvoir et le savoir de tous les chanteurs.

Ses organes formaient l'ensemble le plus favorable. Son instinct artistique, son oreille remarquablement sensible, exerçaient leur contrôle sur la beauté de son chant et de sa voix. D'heureuses circonstances la tinrent à l'abri de toute atteinte. Pureté immaculée du son, incomparable homogénéité de toute la voix, composaient le charme avec lequel elle captivait ses auditeurs. En outre elle était belle et gracieuse. Les grands accents dramatiques n'étaient pas dans sa nature.

## DU SOUFFLE

Le souffle, par le pouvoir de notre volonté et le jeu de nos instruments vocaux, devient la voix. Régulariser le souffle, lui préparer le *moule* convenable, dans lequel il peut courir, circuler, se développer et atteindre les parois résonantes nécessaires, doit être notre objectif capital.

Comment utilisais-je mon souffle autrefois?

Très courte de souffle par nature, quand j'étais tout enfant ma mère devait me mettre presque assise dans mon lit. Cela se passa de bonne heure, et en grandissant je pus suffisamment folâtrer et courir; mais ce souffle court me donna beaucoup à lutter au début de mes études de chant. En dehors même du chant, pendant des années je m'astreignis à des exercices de souffle; — j'en fais encore aujourd'hui, mais d'une manière différente: en prononçant continuellement des syllabes sur souffle diminuant; c'est qu'à présent tout ce qui concerne le souffle et la voix est devenu clair pour moi. — L'exercice m'avait rendue capable de tenir les sons tranquillement enflés et diminués durant 15 à 18 secondes, ce que je considère maintenant comme absolument inutile.

J'avais appris: à retirer l'abdomen et le diaphragme, soulever la poitrine et y maintenir fermement le souffle au moyen de la dilatation des côtes supérieures; à rendre *peu à peu*, lentement, la liberté au ventre pendant l'écoulement du souffle.

Pour *tout approfondir*, j'allai vraisemblablement jusqu'à *tout exagérer*. Cependant, après des années d'application presque exclusive de mon attention sur cette utilisation de mon souffle, j'y acquis naturellement une grande sûreté, et mes muscles de l'abdomen, de la poitrine et du diaphragme se fortifièrent extraordinairement. Mais je n'étais point satisfaite.

Un corniste de Berlin doué d'un très long souffle, questionné par moi à ce sujet, me dit qu'il retirait très fort en dedans le ventre et le diaphragme, mais qu'il rendait la liberté au ventre dès qu'il commençait de souffler. J'en fis l'essai avec le *meilleur résultat.*

Bien naïves, en revanche, les réponses de trois musiciens allemands jouant des instruments à vent dans les orchestres d'Amérique: ils me regardèrent tout déconcertés et ne parurent pas comprendre mes questions sur le jeu du souffle. Deux d'entre eux conclurent: le mieux était de ne point s'en préoccuper. Comme je leur demandais si leurs maîtres ne leur avaient jamais dit comment il fallait prendre le souffle,

Lignes rouges:

Division du souffle pour la résonance des cavités de la tête.

Voix de tête.

*V. page 12.*

le troisième répondit après quelque réflexion: «Oh! si!» et montra la région de l'estomac. Les premiers avaient raison en ce sens que les fortes prises de souffle sont mauvaises parce qu'on emmagasine *trop d'air.* Mais l'ignorance des causes est lamentable, en même temps qu'accablante pour les conservatoires, où l'on forme des instrumentistes dont l'éducation correspond si peu aux nécessités de l'art.

Sans doute, j'inspirai beaucoup trop d'air, faisant pour cela tel ou tel effort qui naturellement compromettait l'élasticité de mes organes respiratoires et de mes muscles, et, en dépit de toute précaution et préparation dans la prise de souffle, souvent je n'en eus pas assez, alors que maintes fois sans préparation spéciale j'en eus plus qu'il ne fallait. Je m'aperçus même qu'avec une inspiration excessive j'étais obligée, avant

le chant, de me débarrasser d'une certaine quantité d'air. Je renonçai absolument à tout retirement excessif de l'abdomen et du diaphragme, ne pris désormais que peu d'air et me préoccupai surtout du *minimum d'expiration*, ce qui me conduisit au bon résultat.

Je tire en dedans le diaphragme, et l'abdomen seulement un peu, pour le libérer aussitôt. Je soulève la poitrine, je dilate les côtes supérieures et j'affermis les inférieures au dessous comme des piliers. Ainsi je prépare *un moule* pour mon chant, un réservoir pour le souffle, juste comme ma mère me l'avait enseigné.

En même temps *j'applique le palais en haut* contre le nez (contre les fosses nasales), *j'empêche le souffle*

Lignes rouges:

Division du souffle pour le médium.

*V. page 12.*

*de s'échapper par le nez.* Le diaphragme appuyant doucement par en dessous forme la presse du souffle. Poitrine, diaphragme, épiglotte fermée, constituent un réservoir pour le souffle.

C'est seulement quand j'ai commencé de chanter, en prononçant pour cela un e, que je pousse le souffle contre le thorax, où les muscles de la poitrine entrent en action. Combinés avec les muscles du diaphragme et de l'abdomen élastiquement tendus, — le ventre étant toujours ramené à sa position naturelle pendant le chant, — ils constituent une presse, adaptée à ce moule que nous avons appris à connaître comme réservoir ou lit d'écoulement du souffle. Cette presse nous permet de contrôler le souffle pendant le chant.

De ce réservoir le souffle sera parcimonieusement, mollement expulsé vers l'arrière, au travers des ligaments vocaux (ou cordes vocales) qui le régularisent, et par l'épiglotte ouverte. La voyelle e ouvre

l'épiglotte; il faut — même s'il s'agit de faire entendre d'autres voyelles, — continuellement renouveler en sa pensée et rétablir la prononciation de e (é fermé). Ainsi le chanteur a uniquement la sensation de ce moule et réservoir empli de souffle, bien clos, qu'il préservera de tout dommage en s'astreignant à une prononciation prudente, particulièrement des consonnes. Plus longtemps le moule demeure inaltéré, moins le souffle lui échappe, plus longuement il y en aura en réserve.

Ce moule, réservoir ou magasin, cette presse du souffle (soufflerie), comprenant l'activité de l'abdomen, du diaphragme et des muscles de la poitrine, est ce qu'on désigne par «tenue du souffle» ou «principe de

Lignes rouges:

Division du souffle dans la résonnance du palais, région grave des voix d'hommes et de femmes.

*V. page 12.*

refoulement», — expressions dont le danger est d'exposer l'élève au durcissement du diaphragme ou à une retenue du souffle, et de lui faire roidir l'ensemble des organes, alors que seul un moule tenu en constante activité, avec travail musculaire élastique, permet l'écoulement du souffle, produisant un son continu.

Plus doucement la presse de souffle travaille contre la poitrine, — la sensation est d'avoir à faire sortir le son, avec douceur et souplesse, de la poitrine même, — moins durement le souffle s'élance contre les ligaments vocaux, et moins ceux-ci sont directement maltraités.

Par ce moyen le souffle arrive contrôlé dans le moule sonore disposé au dessus par la langue, parvient aux voûtes de résonance préparées par élèvement et abaissement du palais, et jusqu'aux cavités de la tête. Il y afflue en ondes sonores, qui devront remplir toutes les places résonantes possibles à atteindre, selon

les nécessités de la perfection du son. C'est seulement quand le dernier son d'une phrase a franchi les cornets sonores de la bouche et des lèvres, que le souffle peut s'échapper sans obstacle, le moule du réservoir se détendre, pour vite se préparer de même à la phrase prochaine. Observer et contrôler les diverses fonctions, séparément ou dans l'ensemble, est l'attrait perpétuel de l'intarissable source, la source du travail d'art vocal.

A la préparation du moule pour l'émission du souffle (pour la circulation des ondes sonores) prennent part à la fois, ainsi que nous l'avons dit, des organes comme: abdomen, diaphragme, côtes supérieures, larynx, langue, palais, nez, poumons, bronches, cavités de l'abdomen et de la poitrine, avec leurs muscles respectifs; nous pouvons jusqu'à un certain point les combiner volontairement, et notre devoir de chanteurs est d'acquérir l'habileté technique nécessaire pour réaliser la perfection autant que possible. Les ligaments vocaux, qu'on se représente assez justement comme des lèvres intérieures, *nous ne les sentons pas.* La conscience ne nous en est donnée que par *l'appareil contrôleur* du souffle, qui nous apprend à les *ménager* par réduction du débit et modération de la force du souffle, d'où résulte la *création du son* tranquille. Je considère même que tout est gagné si nous les regardons comme des régularisateurs du souffle, et leur épargnons tout surmenage grâce à l'appareil contrôleur que nous fournissent les muscles de résistance de la poitrine. Par l'action de la langue, dont le dos forme notre gouvernail de souffle et de son, nous sommes en état de diriger le souffle vers les parois de résonance qui conviennent à chaque hauteur sonore. Règle identique pour toutes les voix.

Un moule élastique destiné au souffle étant établi dans la bouche, de façon que les ondes sonores circulent en arrière de ce moule sans préjudice de pression, d'excès de rétrécissement ou d'élargissement, le souffle devient presque inépuisable. C'est la solution bien simple de l'énigme présentée par le fait d'avoir parfois beaucoup de souffle sans respiration profonde, et parfois, après toutes les préparations, pas du tout. Trop souvent on se préoccupe de l'inspiration, au lieu de la plasticité et de la flexibilité organique, au lieu de l'économie d'expiration. Ne s'en prendre qu'à l'ignorance des causes, au défaut de moule, à la pression et au roidissement convulsif des muscles, lorsqu'un chanteur ne peut chanter d'une seule haleine toute la teneur d'une phrase de musique ou de déclamation.

Au sortir du larynx, le souffle rencontre un embranchement. Une partie peut affluer au palais, l'autre contre les cavités de la tête. La division du souffle est la loi, de la basse profonde au ténor ou soprano le plus aigu, pas à pas, vibration par vibration, quel que soit le sexe ou la personnalité. Il n'y a de personnel que la grandeur ou la force des instruments vocaux parcourus par le souffle, les organes respiratoires ou l'habileté à disposer des ressources vocales. L'établissement du souffle, la loi de division, les places de résonance, sont invariables et comportent tout au plus des différences d'habitudes.

## LE SOUFFLE ET LES ONDES SONORES

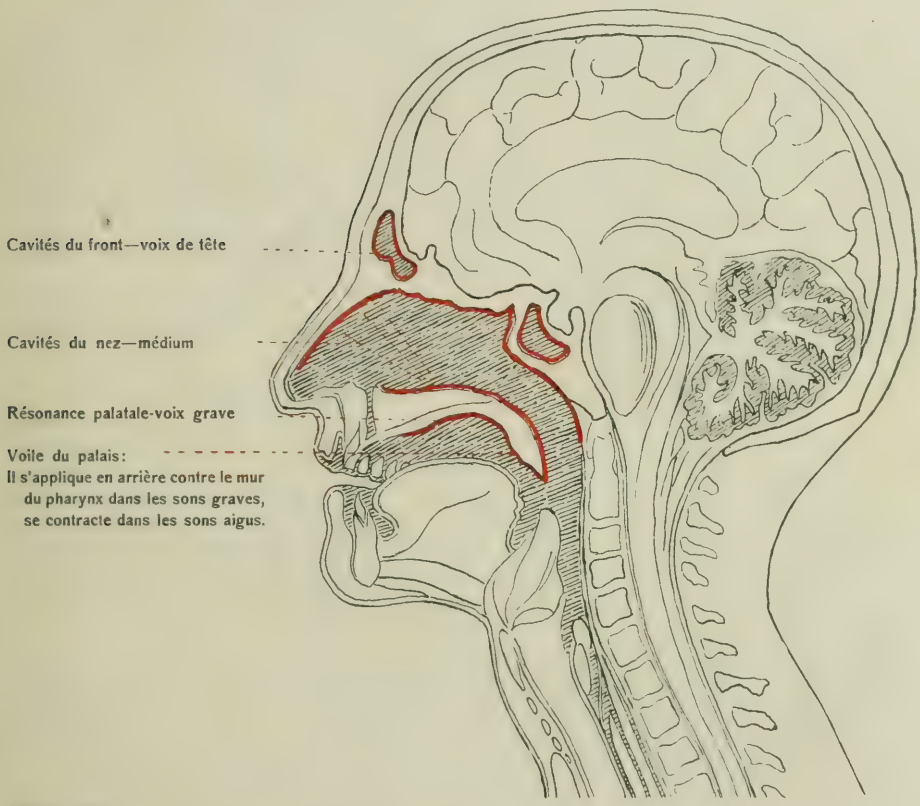
### *Chanter en avant*

Les chanteurs savent rarement que le souffle, pour être complètement utilisé, doit rester fort longtemps *en arrière* de la bouche. La conception fausse du *chant en avant* entraîne la plupart d'entre eux à pousser le souffle en haut par action du diaphragme seul, et à le chasser par explosion. Cette erreur est l'une des plus communes. Le diaphragme doit au contraire être détendu, je veux dire assoupli, après chaque attaque de son, ce qui entraîne l'assouplissement des diverses tensions musculaires des organes vocaux. Ceux-ci, dès qu'ils sont bien placés et retendus réciproquement, sont amenés à l'état élastique par la légère détente du diaphragme, après l'attaque qui a exigé toute leur énergique concentration. Il va sans dire que cela ne doit altérer ni le moule ni la tension réciproque des muscles: il faut seulement qu'ils deviennent élastiques et disponibles pour toute nécessité ultérieure. C'est le moyen d'arriver à régulariser le souffle et à l'employer avec économie. Le souffle s'élevant en colonne, librement, hors du larynx, une fois qu'il a pénétré dans le moule préparé par la langue et le palais selon la hauteur du son, doit remplir ce moule en affluant dans tous ses recoins; il y forme des ondes qui circulent dans le moule élastiquement clos et doivent s'y attarder jusqu'à ce que le son ait assez de hauteur, de

force et de durée pour satisfaire à la fois le contrôle personnel du chanteur et l'oreille de l'auditeur. Qu'il y manque si peu que ce soit de hauteur, profondeur, force ou durée, le son est imparfait et sans valeur.

L'éducation de l'oreille est la tâche primordiale, pour le professeur comme pour l'élève. Double effort, impossible à éluder. C'est la tâche la plus difficile mais la plus profitable, et c'est le seul moyen de tendre à la perfection.

Quand même l'élève obtiendrait inconsciemment des sons sans défaut, le maître a le devoir de lui en faire connaître nettement les causes. Il ne suffit point de bien chanter, il faut aussi savoir pourquoi. Le




Lignes rouges:

Parois de résonance.

*V. page 12.*

maître doit constamment examiner l'élève, se rendre exactement compte de ses sensations vocales et les confronter avec les causes physiologiques.

Les sensations vocales, pour être correctes, doivent concorder avec celles que je décris ici, car j'en ai approfondi les causes physiologiques et elles concordent avec leurs effets. D'ailleurs mes élèves sont unanimes à reconnaître, — parfois après bien des mois, — l'exactitude de mes explications, qui leur ont appris à mieux ressentir les phénomènes physiologiques. Résultat qui ne s'obtient qu'à la longue, certes, car il faut avoir pris conscience de ses défauts et de ses sensations, or c'est très difficile en raison des défauts eux-mêmes et des mauvaises positions des organes. Les fausses sensations vocales, autrement dit les idées incertaines et inexactes sur les phénomènes physiologiques, ne se laissent pas tout de suite

détruire. Beaucoup de temps se passe avant que l'esprit se représente clairement ce dont il s'agit, et c'est seulement après cela que se manifesteront le savoir et les progrès. Le professeur doit répéter à l'élève l'explication des phénomènes physiologiques, et l'élève à chaque incertitude et hésitation doit avoir recours au professeur, jusqu'à ce que la conscience nette des sensations vocales soit immuablement établie en la pensée de l'élève, c'est à dire soit devenue une habitude.

Entre cent chanteurs, à peine en trouverait-on un, dont certains sons répondent à toutes les exigences, Et entre mille auditeurs et professeurs, même des artistes, à peine y en a-t-il un qui sache entendre.

Je reconnais que des sons presque parfaits sont quelquefois obtenus, généralement en toute inconscience, par de jeunes chanteurs, surtout des commençants, et que l'effet produit peut être assez grand. Le professeur estime que c'est bon, le public aussi; mais bien peu de gens, même de chanteurs, comprennent pourquoi, car bien peu connaissent les conditions d'un son parfait. C'est le don naturel de ces commençants, joint à la finesse de leur oreille, qui par hasard les fait tomber juste, alors qu'ils ignorent les causes et ne les cherchent point.

On me répondra qu'il suffit d'obtenir de bons sons chantés, fût-ce inconsciemment. Mais cela n'est pas sûr: Le moindre empêchement, par suite de surmenage, malaise ou manque d'habitude, peut priver l'instinctif de tous ses moyens, ou l'incommoder gravement. Un recours dans cette détresse, comment l'espérer, en toute ignorance des causes? On s'en tire comme on peut. Alors intervient la prétendue individualité, prétexte de tant de choses mauvaises infligées à l'art et au public.

Le phénomène est si complexe, qu'il ne faut point s'étonner. Peu de professeurs ont fait des études approfondies, et souvent ils ne chantent même pas, ou chantent mal; ils ne peuvent donc ni décrire les sensations vocales ni les vérifier sur leurs élèves. Or la théorie toute seule n'a aucune valeur.

## DES ÉTUDES PHYSIOLOGIQUES DU CHANTEUR

La science a expliqué tous les accidents des organes vocaux dans leurs fonctions principales, et il ne manque point de méthodes de chant basées sur la physiologie, la physique et la phonétique. Jusqu'à un certain point, sans doute, les explications scientifiques sont nécessaires au chanteur, tant qu'elles se bornent aux sensations vocales, pour éveiller la notion du phénomène et faire concevoir à l'esprit ce qui n'était que sensations inexpliquées ou expressions interprétées à faux, telles que: chanter à pleine voix, chanter clair, sombre, nasal, en avant, etc. Mais elles sont inutilisables, à moins d'enseignement pratique des sensations vocales par des chanteurs ayant fixé leur attention persistante sur ces sensations, et capables de les confronter avec la science.

Le chanteur s'épouvante habituellement du seul mot de «physiologie», mais uniquement parce qu'il ne conçoit pas ce qu'il en faudrait savoir au juste. Un peu lui suffirait et lui est nécessaire. Tout se résume comme suit: Les *muscles du nez*, en gonflant les narines, font que le palais souple s'élève ou s'aplatit et qu'en outre le voile se tire plus ou moins, en haut ou en bas, vers lesdits muscles du nez; la *langue* est susceptible de bien des positions différentes, le *larynx* s'abaisse pour la sonorité ou, monte et se rétrécit pour e et i; tous les muscles *se contractent* dans l'état d'activité, *se relâchent* dans l'état normal d'inaction; une continuelle gymnastique permettra, en vue de l'effort constant, de les rendre solides ainsi que de les conserver et employer élastiques; en outre il faut connaître l'exact fonctionnement des *muscles du diaphragme, de la poitrine, du cou et du visage.* Là se borne la physiologie des organes vocaux. L'un n'accomplit rien sans l'autre, tous doivent agir ensemble: si le moindre vient à manquer, le chant tout entier demeurera mauvais, sinon impossible.

La physiologie désigne en outre muscles, nerfs, tendons, ligaments et cartilages dont nous avons besoin pour chanter, mais que nous ne sentons pas séparément. Même de nos *ligaments vocaux* nous ne sentons rien. Cependant, d'après la tranquillité du son, l'expiration étant contrôlée, notre oreille vérifie leur bon fonctionnement. Leur surmenage, par poussée contre eux de souffle non contrôlé, entraînerait leur relâchement et les mettrait hors d'usage. Craindre aussi les fortes quintes de toux, le bavardage excessif ou les cris immédiatement après avoir chanté, car il en résulte la congestion des ligaments vocaux: le seul recours est dans la lente gymnastique musculaire de la langue et du larynx, la prononciation de

voyelles chantées en liaison avec des consonnes. La mise au repos des organes vocaux n'amènerait pas la guérison, ou peut-être seulement après des années (Voir Exercice **ye-yi-you-ya-yu**).

Un bon chanteur ne peut *jamais* perdre la voix. Des émotions, de forts rhumes peuvent momentanément porter atteinte à ses moyens vocaux ou les compromettre grièvement. Mais seuls ceux qui chantaient sans être conscients de leurs organes ont lieu de s'inquiéter; ceux qui savent s'en tireront toujours plus ou moins facilement, et par la gymnastique vocale seront sûrs de remettre leur voix en bon état.

Ne fût-ce que pour cela, les chanteurs devraient chercher à acquérir la connaissance précise de leurs propres organes et des fonctions qu'ils accomplissent, au lieu de se faire brûler, couper et cautériser par un praticien qui ne sait pas. Qu'on laisse en paix le larynx et tout ce qui s'y rapporte d'une façon ou de l'autre, qu'on affermisse ses organes par une gymnastique vocale quotidienne, des habitudes d'hygiène et de sobriété; qu'on prenne garde aux refroidissements après le chant, ainsi qu'aux bavardages et à l'atmosphère des cafés!

Quiconque travaille le chant doit commencer ses exercices de bon matin et y consacrer sa journée. Il chantera par intervalles et sans abus, afin de se retrouver le lendemain frais et dispos, car le travail doit se poursuivre *régulièrement*. Mieux vaut chaque jour une heure, qu'aujourd'hui dix et demain aucune.

Que même le chanteur de carrière s'astreigne à faire ses exercices dès le matin, afin d'être sûr de ses moyens pour le soir. Souvent, le matin, on se trouve mal disposé; quelque malaise suffit à rendre difficile ou impossible de chanter: cela ne dépend pas toujours des organes vocaux, je crois même qu'ils sont rarement en cause. Tout peut avoir changé deux heures plus tard.

A ce sujet je me rappelle un cas frappant rencontré à New-York. Albert Niemann, notre célèbre ténor, devant chanter Lohengrin le soir, se plaignit à moi, le matin, d'un fort enrouement. Les dédits, en Amérique, coûtent beaucoup d'argent tant à l'artiste qu'à la direction; je lui conseillai d'attendre.

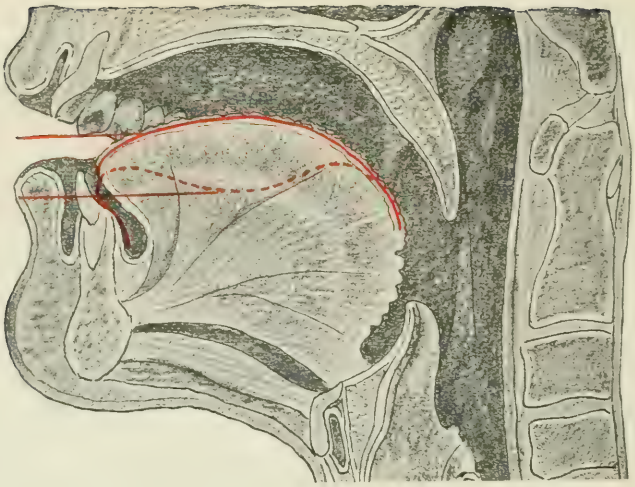
Niemann: Que fais-tu, en cas d'enrouement?
Moi: Je travaille, pour voir si cela peut aller.
Niemann: Soit. Mais qu'est-ce que tu fais?
Moi: De grandes gammes lentes.
Niemann: Même étant enrouée?
Moi: Si je veux ou dois chanter, c'est mon remède.
Niemann: Alors, comment les fais-tu? Montre moi.

## LA GRANDE GAMME, REMÈDE INFAILLIBLE. (Voir p. 53)

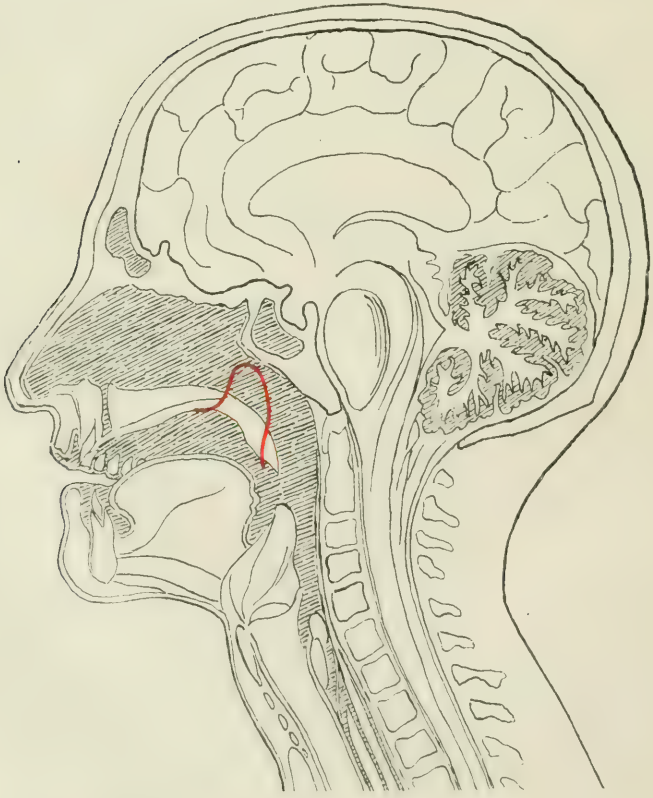
Je les lui indiquai: il les chanta, non sans jurer, et peu à peu son enrouement se dissipa; il évita le dédit, chanta le soir mieux que jamais et avec un succès magnifique.

Moi-même, il y a quelques années, devant chanter la Norma à Vienne et me trouvant le matin complètement enrouée, j'eus recours à mon remède infaillible; mais je ne dépassais pas le la ♯, alors qu'il me fallait le soir ut ♯ et ré ♯. Je fus sur le point de me résigner au dédit, le cas semblant désespéré. Pourtant je travaillai, par demi-heures, jusqu'à onze heures, et constatai que cela allait de mieux en mieux. Le soir j'avais l'ut ♯ et le ré ♯ aigus à ma disposition, j'étais en excellent état; on prétendit m'avoir rarement entendue aussi bonne.

Je pourrais fournir d'innombrables exemples, tous d'accord sur ce point qu'on ne peut jamais savoir le matin comment on sera disposé le soir. Je n'aime guère, par exemple, être trop bien disposée le matin, parce que le contraire peut facilement survenir, ce qui est moins réjouissant. Si l'on ne voulait chanter que bien disposé, il faudrait remettre 99 fois sur 100. Il faut bien connaître ses organes et savoir chanter, il faut faire tout ce qui doit nous maintenir dispos, et c'est surtout sur le calme des nerfs, les soins du corps, la gymnastique du corps, qu'il faut compter pour parer à toute éventualité. Avant tout, ne point négliger de faire chaque matin des exercices de chant bien appropriés, sur *toute* l'étendue vocale. C'est une erreur grave, à chasser pour toujours de sa pensée, que la gymnastique vocale fatigue le chanteur. Au contraire, elle rafraîchit et réconforte; grâce à elle on reste maître de ses organes. Or tel est le premier devoir de tout chanteur qui affronte le public.




*V. pages 19 et 30.*



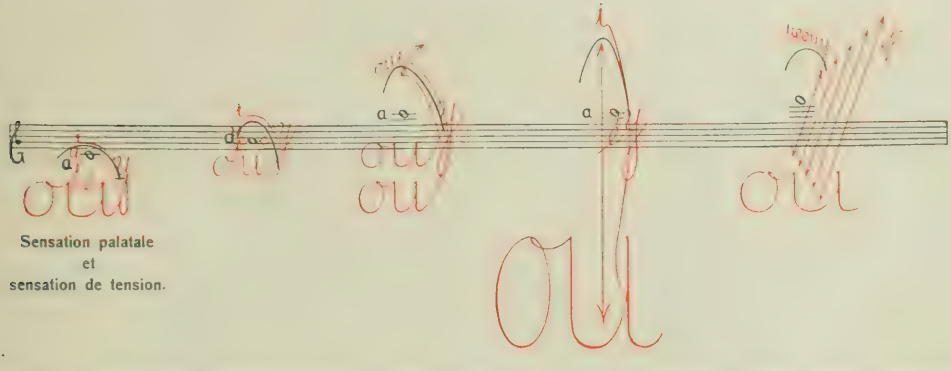
Lignes rouges:

Sensation relative au moule de transplantation.

*V. page 18.*

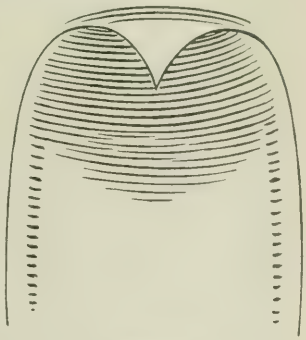
# EGALISATION DE LA VOIX. MOULE VOCAL

Dans les régions vocales les plus graves des femmes et des hommes — chez ces derniers on peut presque dire: dans toute la voix, — la tension du voile du palais contre le pharynx fait obstacle au passage vers les cavités de la tête, ce qui amène le son presque uniquement aux résonances de la poitrine et du palais. On doit avoir la pensée que le larynx est amené avec souplesse. L'écart entre **i**, **e** et **ou** est assez faible, plutôt horizontal que vertical, les ligaments vocaux ne sont que peu

Voix de poitrine. — Voix de médium. — Voix de tête pure. — Voix de tête mélangée, voix mixte. — Sons de tête suraigus.
Soprano, Contralto. Soprano, Contralto, Ténor.

Sensation palatale
et
sensation de tension.

tendus. La couverture du son formée par **ou** produit au nez une sensation douce comme velours, et pendant le chant elle s'étend comme un grand arc, tendu le long du palais jusqu'en arrière. Un **y** établit la liaison*) avec toutes les voyelles, tous les organes. C'est là ce qu'on appelle *la voix de poitrine*, et c'est l'attitude vocale la plus vigoureuse. (Les données du gramophone permettent de constater combien les hommes, chantant presque exclusivement de poitrine, ont la voix plus forte que les femmes, pour qui les sons de poitrine forment l'exception.)

Par retirement en haut du palais souple**) (la coupe) derrière le nez — enchiffrènement doux et élastique, — par montée du dos de la langue et rétrécissement du larynx avec **e**, tension en long des ligaments vocaux vers le haut avec **i**, vers le bas avec **ou**, le voile se contracte et donne au souffle, c'est à dire au son, libre accès vers les cavités de la tête, dont il utilise aussitôt les résonances. Ainsi se produit *la voix de tête*, la région vocale la plus haute, le fausset. C'est la voix la plus grêle, mais qui a la plus grande portée.



Contretension.
Sensation du palais.

Entre ces deux fonctions extrêmes des organes vocaux, voix profonde de la poitrine et voix aigue de la tête pure ou fausset, se rencontrent tous les degrés de profondeur et hauteur de la région moyenne, c'est à dire de la voix mélangée de poitrine et tête, *la voix mixte*. Tout sera obtenu par l'intervention des muscles organiques, c'est à dire par des modifications appropriées des organes, au moyen de mélanges de voyelles. (Voir les gravures.)

La sensation du palais, figurée ici en noir, n'est bien entendu que sensation. Elle s'explique par la tension provenant d'un autre muscle, situé au dessus du palais et qui, se divisant en deux, s'étend le long

*) Cette liaison est désignée dans le texte allemand par la lettre **j**, le yod (prononcer yott) dont l'articulation est celle de notre **y** dans des mots tels que: yeux, yole.

**) Partie antérieure du voile, faisant suite au palais proprement dit ou palais dur; le terme de «voile du palais» désignera plus spécialement la partie postérieure.

de la gorge vers le bas. C'est un muscle tenseur qui se révèle dès que le voile est tiré en haut et donne la sensation que le voile du palais se tend largement en arc depuis le nez jusqu'au diaphragme. En fait, le voile se contracte de plus en plus vers le haut à mesure que nous montons l'échelle sonore. Mais *la sensation* est accrue vers le bas par le contretenseur.

Je disais précédemment que pour la voix de poitrine la tension du voile du palais contre le pharynx s'oppose presque complètement au passage vers les cavités de la tête: il faut néanmoins qu'une faible dérivation en arrière avec **i** fasse affluer le souffle vers le nez, puis vers les cavités du front et de la tête. Elle produit les harmoniques (voix de tête) qui doivent sonner par dessus tous les sons, même les plus graves, et par mélange mutuel des deux résonances permet la montée graduelle, de la pure voix de poitrine jusqu'au haut des voix de basse et de baryton, — depuis le grave du ténor, le médium de l'alto et du soprano, jusqu'à la pure voix de tête, au fausset le plus aigu du ténor ou du soprano. (Voir les gravures.)

L'échelle, si délicatement nuancée, de l'accroissement des résonances de tête à la montée et de l'accroissement des résonances du palais à la descente, dépend de l'habileté à faire fonctionner élastiquement palais, langue et larynx, et à faire continuellement monter le souffle, contrôlé par détente du ventre et resserrement de la presse de la poitrine, vers les espaces de résonance étroitement liés.

Grâce à la préparation effectuée par le larynx et la langue, le souffle doit, comme s'il se répandait dans un cylindre, atteindre ses places de résonance et circuler dans le moule disposé à l'avance selon les exigences de chaque son et voyelle. Le moule l'enveloppe doucement, mais complètement. Son élan demeure sans interruption le même, *plutôt augmentant que diminuant,* quoique ce soit une quantité minime que la presse amène du réservoir aux ligaments vocaux. — Pour ne point contrarier le mouvement qui se poursuit, le moule doit se prêter avec élasticité aux nuances les plus délicates des voyelles. Le son devant être vivant doit constamment pouvoir s'adapter à toutes les voyelles. La moindre atteinte portée à la tension du moule, par paresse dans la prononciation ou interruption du souffle, compromet les ondes sonores, c'est à dire les vibrations, et par conséquent le son, en son timbre, sa force ou sa durée.

Dans une montée, le moule gagne en hauteur vers **i**, en souplesse vers **ou**, et la place la plus souple du palais se tire vers le haut.

Si je chante une seule note, je peux lui donner beaucoup plus de force, lui procurer plus de résonance du palais, de la poitrine ou nasale, que dans une suite de notes montantes. Dans une vocalise je dois attaquer déjà le son *le plus grave* de façon à atteindre aisément le plus élevé, c'est à dire le pourvoir de beaucoup plus de *voix de tête* qu'il n'en comporterait s'il était isolé (très important).

A la montée j'ai au palais, au dessus et derrière le nez contre les cavités de la tête, la sensation d'une forte mais très élastique balle de caoutchouc, que je gonfle comme un ballon avec mon souffle montant loin en arrière, et dont le gonflement se poursuit graduellement; c'est à dire que la dérivation du souffle qui afflue en ondulant de la presse du souffle contre les résonances de tête, doit après le travail accompli sur **i** s'échapper librement de la bouche.

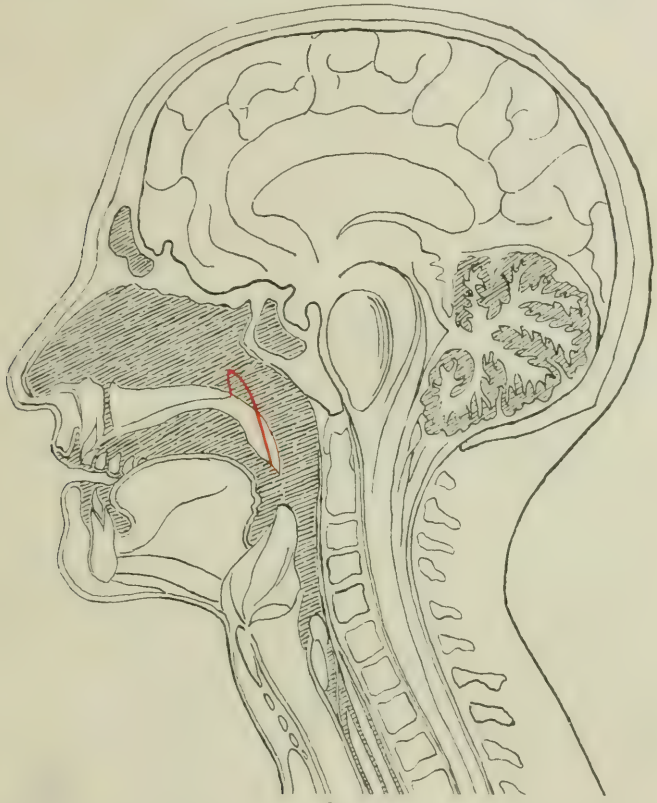
Je puis élargir la balle en forme de poire vers le haut, sitôt que je pense à monter, et en effet j'élève le moule tout en l'assouplissant *avant* de quitter le son actuellement chanté, et ce son même je le mets pour ainsi dire *plus haut:* ainsi j'obtiens déjà le moule, «un moule de transplantation» par conséquent, pour le son plus haut que je puis alors atteindre aisément et sans effort, pourvu qu'il ne se produise aucune solution de continuité dans l'arrivée du souffle contre les muqueuses. C'est pourquoi le souffle montant en arrière ne doit *jamais* faire pression, mais affluer continuellement. Plus haut est le son, plus il a de vibrations, plus vite circulent les ondes, et plus s'accentue la sensation de placer verticalement le moule du son et du souffle.

Des catarrhes, qui sèchent par places les muqueuses, font parfois casser les sons. Chanter alors avec la plus grande prudence, surtout relativement au fort afflux de souffle, et de préférence reprendre fréquemment du souffle.

A la descente d'une gamme ou d'une vocalise, c'est le moule du son le plus élevé que je dois *assurer* avec le plus grand soin; je dois le penser plus haut, car il faut qu'il ne baisse en aucune façon, mais qu'en apparence il reste *à la même hauteur* et me donne l'impression d'attaquer de nouveau *le même* son.

Le moule peut progressivement s'émousser un peu à la partie supérieure, c'est à dire qu'en sombrant trés prudemment on fait que le palais souple se place contre le nez: s'attachant presque sans cesse au son le plus haut, on achève la vocalise contre le nez, la descente s'effectuant à l'aide de la sonorité **ou**. Ce recours à la sonorité **ou** n'a d'autre signification qu'un lent abaissement du larynx, renouvelé à chaque changement de son ou de lettre.

En ce cas diminue la résonance de tête, augmente la résonance palatale et peu à peu avec elle la résonance de poitrine; car le palais souple s'abaisse et le voile se gonfle de plus en plus. Mais il ne



Ligne rouge.

A

**Sensation due au soulèvement du palais souple pour les sons aigus.**
**Sensation du moule dans une montée rapide.**
**Division du souffle procurant la résonance de tête.**

*V. page 18.*

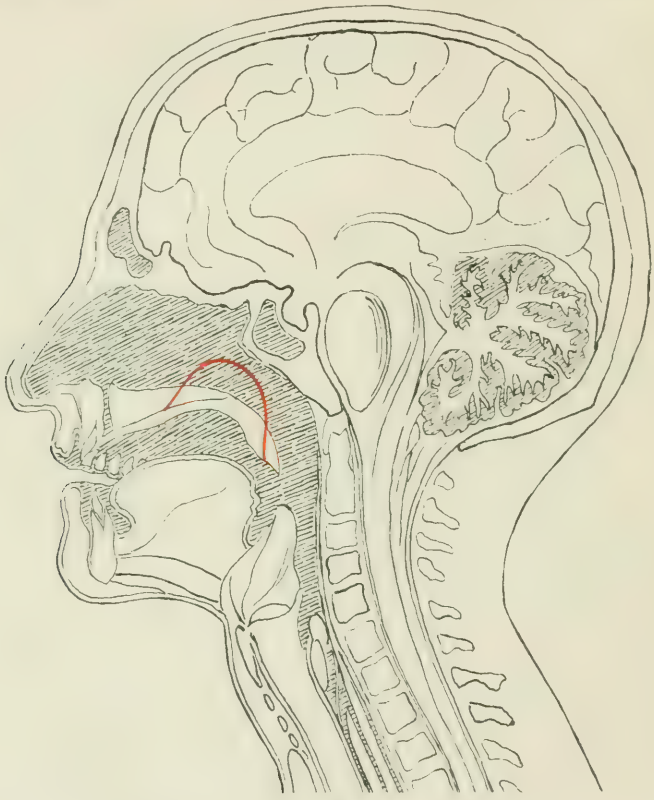
faut pas que la voix de tête se sépare de la résonance palatale. Les deux restent liées jusqu'à épuisement du souffle, se soutenant mutuellement vers le haut et le bas, diminuant et augmentant *de manière imperceptible.*

A l'établissement du moule contribuent:

La tension du nez, l'élèvement et l'abaissement du palais souple, et, cela va sans dire, l'abaissement et l'élèvement du voile. Le menton tombe mollement en bas et est reporté et tendu loin en arrière: il en résulte que la langue s'élève hors du cou et que le larynx peut se mouvoir librement au dessous de la langue.

Dans sa position correcte, la langue appuie sa pointe aux dents de devant inférieures, la mienne aux racines mêmes des dents.

Le dos de la langue, mollement et librement placé hors du cou, sera apte à tous mouvements; la langue doit former un creux, moins net dans le grave et qui arrive à se perdre pour les sons de pure tête. Dès que le son tend vers la résonance palatale, le creux doit se produire et être maintenu. Chez moi il est toujours visible à moins que je ne chante exceptionnellement sombre, autrement dit: couvert. Le fait est d'importance capitale et l'on ne saurait y être trop attentif. Dès qu'apparait le creux dans la



B

Ligne rouge:

Sensation du moule dans une progression lente.

*V. page 18.*

langue, la masse linguale est dégagée du cou et ses côtés se relèvent; alors le son doit vibrer correctement. (Cependant il y a des chanteurs dont la langue est bien placée quoiqu'elle n'ait point de creux.)

La langue est aussi plate que possible dans le grave, le larynx se présentant très horizontalement et ne la gênant pas.

A l'établissement du moule contribue en outre la position non contrainte du larynx, qui doit agir indépendamment de toute pression de la langue ou de la racine de la langue, et sans cesse laisser écouler régulièrement le souffle, pour remplir le moule préparé par la langue et le palais, où il est soutenu par les muscles du cou.

Soutenu, mais sans *aucune pression*. — avec la plus grande tension élastique. On doit jouer avec les muscles, les contracter et les détendre à volonté, c'est à dire les tenir en son pouvoir. Il faut

pour cela un exercice incessant, un perpétuel contrôle du moule au moyen de l'oreille et de la presse du souffle, et une perpétuelle prononciation de voyelles précises.

Au début il faut une très grande force de volonté pour maintenir la tension des muscles sans pression, c'est à dire pour que le souffle soit comme en suspens lorsqu'il arrive dans la gorge, la bouche, ou les cavités de la tête.

Plus forte a été le pression (fautive) dans la production du son, plus il est difficile d'obtenir la détente de cette pression. Il en est de même de tout surmenage. La contraction des muscles ne doit pas aller si loin qu'elle ne puisse être lentement détendue, c'est à dire *aisément* ramenée à l'état normal. Jamais le cou ne doit se gonfler, ni les veines faire saillie. Toute sensation convulsive ou douloureuse est fautive.

## DE L'ATTAQUE ET DES VOYELLES

Notre oreille ne perçoit que des sonorités complexes. Des sons distincts, tels que les imaginent chanteurs et auditeurs, il n'y en a point. Chaque son isolé est un composé de sonorités différentes: en hauteur, intensité et profondeur, ainsi que le constate le musicien. Ce n'est qu'après s'être pénétrés de cette notion si importante, que les chanteurs comprendront les difficultés de l'art du chant et apprendront à les vaincre.

### L'Attaque (Voir: Préparation à l'attaque)

A l'attaque du son, le souffle doit atteindre au palais un point central, qui dépend de la hauteur, et combine force et profondeur; c'est là, dans une position d'organes fortement concentrée, qu'il est rendu énergiquement sonore.

Ce résultat exige la connaissance de toutes les fonctions vocales et une oreille bien exercée à reconnaître la perfection des voyelles chantées, — non celles dont chacun a l'habitude en son langage courant, mais celles qui conviennent à la pureté de l'art du chant.

Lorsqu'au début de l'enseignement les professeurs demandent à leurs élèves de faire entendre des voyelles correctes, cela amène de grands malentendus, sinon de graves dommages: des voyelles pures, conformes à l'art, les commençants — à moins d'une grâce spéciale — sont incapables d'en donner.

La voyelle pure convenable pour le chant, pour le son, n'est, à proprement parler, *nullement simple et pure,* mais compliquée en raison du moule sonore nécessaire au chant. Elle se complique encore selon les différents timbres qu'elle doit prendre en raison de l'attitude vocale, de la hauteur, de l'intervalle, de la liaison de syllabes ou de mots, de la diction ou de l'art musical. On peut chanter **i, e, a, o, ou**, de vingt façons qui, produites par des mélanges, semblent pourtant tout à fait précises et pures dans les mots prononcés. La position des organes doit s'adapter à la fois à l'usage et à l'art, pour réaliser la beauté et la pureté.

On commencera par faire comprendre aux élèves ce qu'est le moule sonore pendant le chant et comment ce moule se comporte, sur les voyelles séparées, par attirance d'autres voyelles, — en même temps qu'on appellera leur attention sur la collaboration des différentes voyelles pour chaque son, dans les vocalises. Ils apprendront à lier une voyelle avec les autres au moyen de la demi-voyelle **y**. On leur enseignera ensuite à en assembler deux ou trois, et peu à peu à les prononcer conformément à l'art. C'est seulement par l'habile combinaison de plusieurs moules de voyelles, et seulement sur la voyelle résultante, de bon timbre et large portée, que peut être formé et articulé un son parfait. Savoir réaliser la fusion complexe de plusieurs moules de voyelles en un seul, est tout le secret de l'attaque correcte, dont nous allons maintenant préciser la conception et le principe fondamental.

Une fois que l'on s'est bien composé un tableau des voyelles d'après les besoins physiologiques des organes vocaux, et que l'on s'est habitué à penser musicalement en voyelles, il n'est pas difficile de comprendre les positions correctes pour l'attaque, pourvu que l'on soit déjà exercé à la maîtrise de chacune des fonctions.

Avant tout, se débarrasser de ce qui s'appelle communément la voyelle **a** pure — origine de toutes les fautes — ainsi que de la notion de sonorité simple. Quand notre voyelle **a**, résultat de combinaisons multiples, donne à l'oreille l'impression d'un **a**, elle est un subtil mélange, nécessaire au moule sonore, et en somme n'a plus rien de commun avec l'**a** habituel. Notre table musicale se compose, pour la voyelle **a** et pour l'attaque, de la façon suivante:

Voyelle I = Hauteur, timbre. Voix de tête.

« E Force, clarté. Pose de la voix. Ligne de notes, c'est à dire ligne sonore, sur laquelle nous chantons.

« OU = Profondeur, souplesse, couverture, euphonie. Résonance de poitrine*).

Ces trois voyelles fondues pour l'attaque en des proportions convenables donnent la voyelle **a** synthétique dont l'artiste a besoin. Elles composent l'accord fondamental de chaque son et constituent ainsi l'attaque elle-même, qui n'est point une voyelle isolée, ni une fonction unique de l'organisme vocal, mais une *trinité sonore* en un seul son.

Puisqu'ici convergent trois voyelles, qu'il faudra altérer à l'occasion, mais toujours maintenir assemblées, nous devons recourir à un mode de liaison grâce auquel le moule fermé puisse demeurer flexible. Nous employons pour cela avec avantage la demi-voyelle **y**. Elle se prononce avec le large dos de la langue contre le palais souple descendant à sa rencontre, et termine le moule de la cavité buccale. Si dans la prononciation des voyelles, des consonnes, des mots, nous ne perdons pas tout à fait la position **y**, autrement dit si nous ne séparons pas tout à fait du palais souple le dos de la langue et si, en outre, nous prononçons ou pensons **ou**, le milieu de la langue seul tombe au dessous du niveau des dents, le palais souple se tire en haut contre le nez (les fosses nasales) et le moule de voyelle demeure prêt pour tout ce qui va suivre. Le mieux est de se représenter l'**y** comme une charnière préparée entre la langue et le palais pour relier entre elles toutes les lettres: fermée en arrière par le dos de la langue et le palais ou même le voile, elle peut s'ouvrir contre le nez et le menton, vers le haut avec **i**, vers le bas avec **ou**; mais c'est une charnière tenue par des liens de caoutchouc.

Un **a** habituel, celui de n'importe quel novice et celui que tant de professeurs demandent aux élèves, est une non-valeur, car il jette ordinairement la langue en bas — non seulement par nature, mais parfois même par contrainte réalisée au moyen d'instruments, — et il en résulte un chant plat, vulgaire, défectueux, fréquemment même la ruine de la voix.

Par exemple, que l'on se mette à prononcer, en partant d'un **y**:

Nez **i**
Langue **e** → y yiyéyou
Larynx **ou**

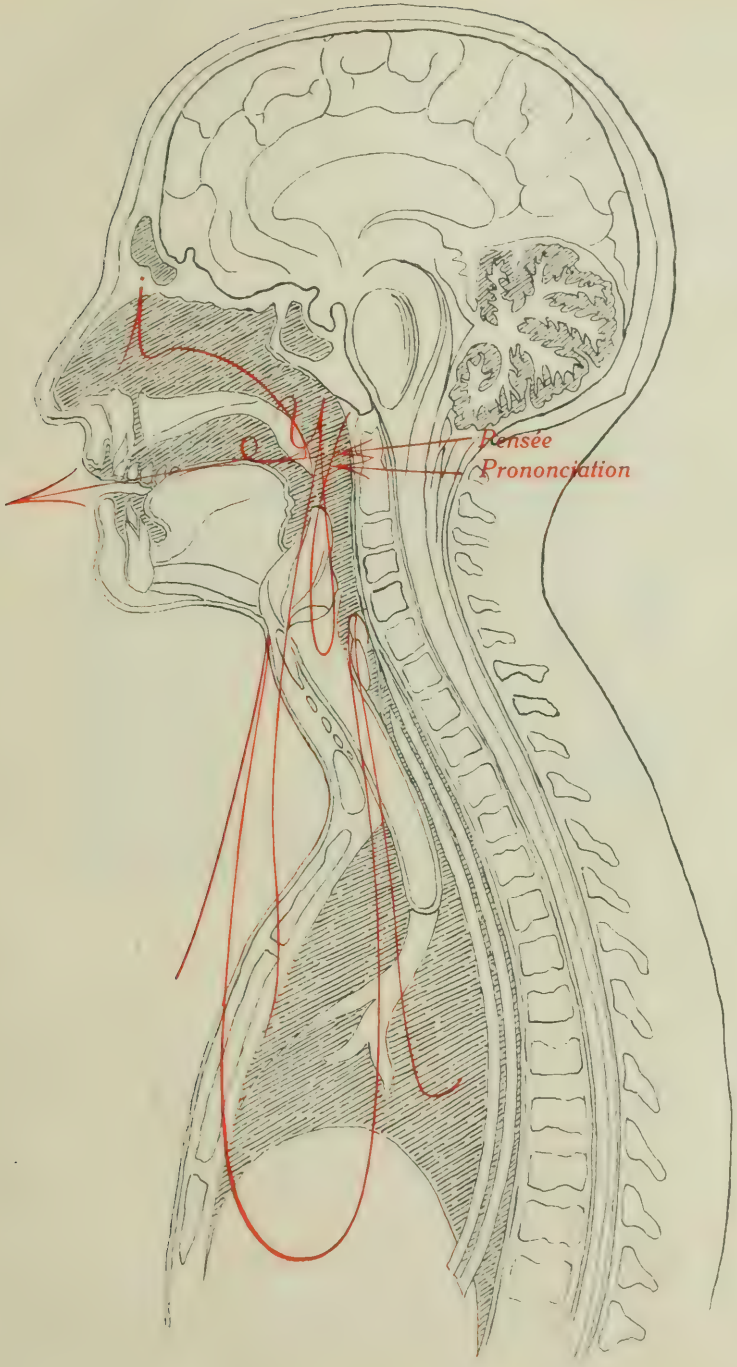
Dans la prononciation de la voyelle **i** tous les ligaments et muscles du nez et des joues doivent entrer en action. Les ailes du nez se gonflent et avec elles s'élargit le voile du palais.

Avec **e** nous plaçons plus étroitement le larynx sous le nez, et nous combinons cette voyelle avec la précédente, de façon à dire **e** en le mélangeant de **i**, à dire **i** en l'accompagnant d'une énergique intervention de **e**.

Prendre la position **e** est l'action *première* et capitale en vue de l'attaque, dans toute espèce de chant ou de prononciation: en toutes circonstances — plus étroitement ou plus largement, plus sombre ou plus clair, plus vigoureux ou tout à fait diminué — elle devra être sans cesse maintenue, car c'est l'unique position qui fait trouver au souffle le point qu'il doit frapper au palais dur. L'**e****) communique au son la force concentrée; il ouvre l'épiglotte. Il n'est pas rare que des élèves, et même bien des chanteurs, ne mettent point le larynx en position: le son est dénué de force et d'énergie, il ne se tient pas mais souvent vacille de côté et d'autre. Pareil défaut ne s'atténue que si l'élève ou le chanteur place très énergique-

*) En phonétique et dans presque toutes les langues, ce son vocalique se note par une seule lettre (**u**). Pour ne point troubler les habitudes du lecteur français nous adoptons la notation **ou**, en deux lettres; mais il s'agit d'une sonorité bien définie que l'on peut légitimement désigner comme une *voyelle*. (Par exception, elle est représentée par **u** dans la figure de la page 23.)

**) Il s'agit du son vocalique (**e**), **e** fermé, pas trop aigu.

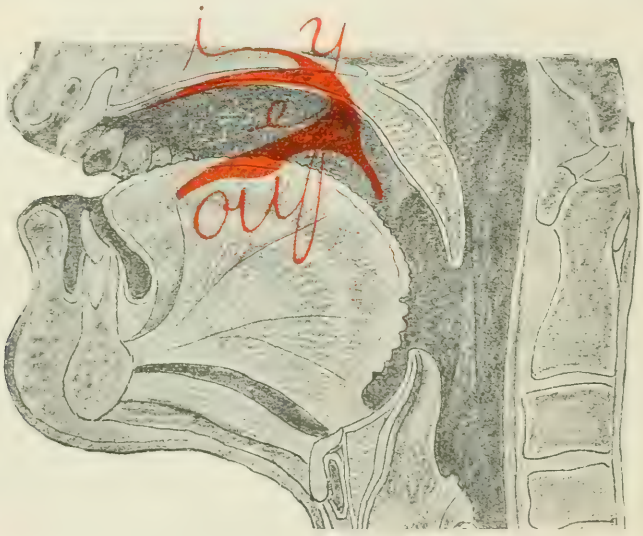



V. page 22.

ment **e** devant chaque son et lettre, avec la sensation de pousser directement le larynx sous le nez, à l'intérieur du menton.

Une fois la première position acquise en plaçant le larynx au moyen de **e**, en pensant à **i** nous rapprochons, encore la langue large et molle de la surface du palais, qui s'abaisse à sa rencontre. Le nez se gonfle encore plus largement, et nous parvenons, comme obéissant à la traction d'un lien de caoutchouc, à l'**i** sonnant par dessus le nez, vers lequel le larynx se place encore plus étroitement, — c'est à dire qu'il se soulève un peu derrière jusque contre **i**, et que **e** le porte un peu plus vers l'avant, ce qui le fait redescendre. Se garder de toute pression linguale!

De cette deuxième position passons à la troisième dès que nous nous sommes assurés de la charnière avec l'**y**. Alors, par la pensée de **ou**, nous retirons vivement la pointe de la langue au dessous des dents du bas, nous laissons tout ce qui est sous la langue s'enfoncer mollement, et nous prononçons, les lèvres en avant, la voyelle **ou**. L'**e** reste lié à **i** par l'**y**, et ne peut ni ne doit se perdre, — comme pour aucune voyelle. Dans ce fonctionnement de la langue et du larynx, le palais souple s'est éloigné du dos




Chanter en avant

*V. page 24.*

de la langue; il s'applique contre les fosses nasales et couvre le son. Mais le dos de la langue garde sa position **y** et s'y tient aussi haut, aussi souple que possible. Au moyen de la langue ainsi élevée, du larynx placé étroitement mais tenu avec beaucoup de souplesse, du nez libre, seulement un peu couvert, les deux voyelles claires se conservent en partie, et s'unissent à la voyelle sombre en composant un son parfait, — c'est à dire une sonorité triple qui sonne **a**, quoiqu'elle ne soit nullement l'**a** habituel. Dans le moule obtenu par fusion des moules de **e** et de **i** se crée, par la petite altération de moule ci-dessus, un tout petit espace creux entre l'avant de la langue et le palais, faisant place au son désormais lié à la résonance de poitrine. C'est l'enfoncement, ou pour mieux dire l'assouplissement du larynx, qui le fait apparaître. Grâce au moule d'**y**, fermé en arrière, le son retentit en avant, et cette manière de chanter — *une seule* est *rigoureusement bonne*, variable seulement avec l'individu selon la grandeur de sa voix et son habileté, — est ce qu'on appelle *chanter en avant.*

La sensation due à la concordance des trois positions de voyelles s'étend depuis le nez, sur le palais, le dos de la langue et sa racine, le larynx, la poitrine, les côtes, jusqu'au diaphragme en bas. Plus haut nous voulons chanter, plus résolument et plus élastiquement nous devons situer sur la ligne **e** le milieu de chaque son. Plus haut et plus souplement s'accomplit sur **i** et **e** la fonction du nez et de la langue,

plus profondément, jusqu'au bas du diaphragme, descend la tension sur **ou**, lequel semble alors sonner en **i** et au dehors, comme si l'on faisait vibrer une corde tendue verticalement. Il est besoin, non de pression ni d'effort spasmodique, mais d'une extrême énergie, pour que la tension musculaire, malgré toute la fermeté désirable, se maintienne élastique, quasi planante encore qu'étroitement liée.

Une attention toute particulière est requise par la voyelle **a**, pour ne point permettre à la langue de retourner à ses anciennes habitudes, mais toujours la ramener sur l'**y**. Ne pas se laisser troubler par le fait que la voyelle **a**, obtenue de force au moyen des trois voyelles différentes, sonne d'abord plutôt comme un **e**, un **i** ou un **ou**. L'exercice constant habituera la langue, et c'est le seul moyen de réussir

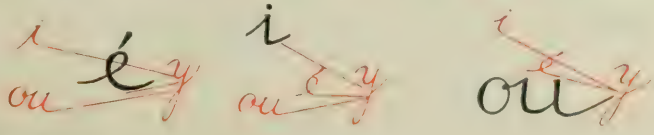
Si les difficultés de la voyelle **a** résident surtout dans les anciennes habitudes à détruire, et dans la transposition sur trois autres voyelles, on en rencontre d'autres aussi sur la voyelle **e**. Comme je l'ai dit à propos de l'«Attaque», pour la voyelle **e** le larynx se lie plus étroitement et énergiquement avec le nez, par le **yi**. C'est par l'élargissement des ailes du nez qu'on s'y prépare. On arrive ainsi à la sensation que le larynx se place directement sous le nez, *dans le menton.* Attaquons maintenant énergiquement **e**: nous nous apercevons bientôt qu'il y a en lui une force qui, en partie développée par l'ouverture énergique de l'épiglotte à la prononciation de **e**, en partie par la mise en position du larynx, rend possible au souffle ou au son de frapper au palais dur. Cette force de **e** doit exister dans chaque son, dans chaque lettre que nous articulons. L'utiliser en quelque sorte jusqu'au bout, la répartir, la rendre élastique, ne pas l'exagérer pour le fortissimo, ne pas la perdre pour le piano, c'est tout un art, et c'est une ressource capitale de l'art du chant.

Pour moi ce **e** est la ligne des notes sur laquelle je mesure la force de mes sons comme sur une balance, m'en servant pour les équilibrer vers le haut et vers le bas. Il est le noyau de chaque son; il est le lien entre le forte et le piano; c'est une force qui doit être économisée sans cesse et néanmoins en quelque sorte prodiguée.

S'il y a tant de chanteurs qui ne peuvent plus «marquer» (chanter mezza voce), c'est qu'ils abandonnent cette force, cette élastique et énergique position **e**: il ne leur reste qu'un **i** non soutenu de **e**, avec lequel la voix inconsistante de la tête atteint bien les sons aigus, mais trahit le chanteur qui voudrait marquer dans des régions plus graves. «Marquer» ne signifie pas lâcher toutes les positions d'organes et tensions des muscles, et simplement fredonner, mais faire usage de ses organes complètement liés entre eux, — en diminuant leur force avec prudence, — pour chanter *lié*, chanter *souple*, et *bien chanter* (Voir: Le Marqué, page 74).

Cette force, exigible pour la perfection du son, doit participer même au piano le plus faible, et notre énergie doit la maintenir en souplesse. Il importe de la répartir élastiquement, de l'accroître, en la répandant sur nos voyelles auxiliaires et nos organes, de l'affaiblir le moins possible et de ne jamais cesser de l'avoir à sa disposition. Elle se transforme en une énergie qui demeure en suspens, portée par l'élasticité des muscles, toujours prête, — et cela même quand nous ne chantons pas, dans les pauses d'un lied ou d'un rôle. L'énergie qui s'accumule en réserve durant les pauses se propage dans tout notre corps, et à l'insu de l'auditeur parvient jusqu'à lui: elle est un lien puissant entre l'artiste et le public.

Sans le secours de **e**, notre voyelle la plus claire, **i**, demeurerait sans force ni sève. Les deux voyelles sont étroitement apparentées, destinées à se secourir mutuellement. L'**i** tire sa force de l'**e**, l'**e** sa légèreté et sa hauteur de l'**i**. Leur union donne l'idée d'un lien de caoutchouc assurant la position de la langue par rapport au palais. Etroitement unies par de continuels échanges, elles se rencontrent tantôt à l'une, tantôt à l'autre extrémité de leur route. D'ailleurs **ou** ne doit pas non plus se trouver seul dans le chant ou la parole; il garde la position **e** et la collaboration de **e**, sans quoi il sonnerait creux et sans vigueur. Et toujours il lui faut en outre le secours de **i**, pour ouvrir le nez très couvert.

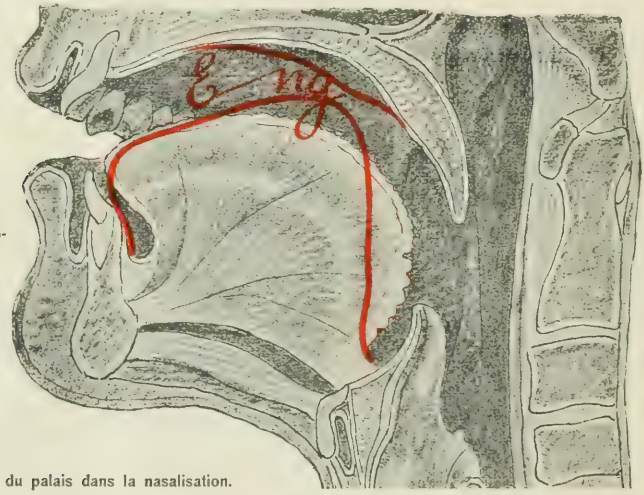


Des preuves suffisantes établissent désormais que jamais on ne peut chanter une voyelle toute seule, la perfection du son, de l'art du chant et de la parole, exigeant tout autre chose. C'est seulement une fois toutes les positions de voyelles devenues habituelles et d'usage rapide, pour la pensée et pour les muscles, que l'on peut à bon droit parler d'habileté technique et compter sur ses moyens. On ne peut parler d'oreille musicalement éduquée, qu'après s'être clairement rendu compte de tout ce que l'art peut exiger de nous. Et ce que nous venons de dire à ce sujet ne suffit point encore; car en plus des mélanges de voyelles il y a lieu de se préoccuper du relief à donner à la parole, et non point seulement du mélange des timbres spéciaux à chaque mot et chaque lettre.

La voyelle **o** est d'autant plus dangereuse, que l'on a une certaine tendance à exagérer l'élargissement du moule. Ce moule agrandi devra tout de même être tenu bien clos tout autour, en assouplissant toutes les voyelles auxiliaires comme **i, e, ou**, plus encore que pour les autres cas.

Pour acquérir la notion pratique, naturellement on exagérera au début, même le mélange des voyelles. Mais, avec de bons maîtres, l'oreille et le jugement s'affinent, et l'on ne tarde pas à percevoir combien les

«Eng» (étroit) se prononce é-gn.




Lignes rouges:

Action de la langue et du palais dans la nasalisation.

*V. page 26.*

moindres nuances suffisent à modifier le son, combien leur action est délicate. Plus subtil est leur emploi dans les différents degrés de force, plus elles seront capables d'enrichir en couleur, vie et suavité, l'accord du son, de la parole et de l'esprit, permettant à l'artiste d'exprimer toute son âme.

## LA NASALISATION — CHANTER NASAL — CHANTER CONTRE LE NEZ COUVRIR LE SON — CHANTER DANS LE MASQUE — NASILLER

C'est en produisant — assez loin en arrière — l'élévation, l'arrondissement et l'élargissement du voile au contact du dos de la langue élargi, les deux organes adhérant étroitement l'un à l'autre, que nous obtenons la nasale **gn***), et réalisons ce qu'on appelle la nasalisation. Elle a lieu plus loin en arrière avec les voyelles sombres, pour **ou=gn**, **o=gn**, — et ici doit se classer **a=gn** si l'**a** est celui du chant correct, — plus en avant avec les voyelles claires, pour **i=gn**, **e=gn**. La nasale **gn** est étroitement apparentée avec l'**y** et sépare presque complètement de la gorge l'avant de la cavité buccale. On peut

*) En allemand **ng**, en français **gn**, mais la prononciation est la même: c'est celle qui se produit dans cogne, bagne, ligne, règne, etc.

exagérer beaucoup la nasalisation, ce qui arrive chaque fois que le larynx n'y introduit pas la prononciation e: le voile se tire trop haut, la langue se présente trop plate en sa montée, gorge et son manquent de tenue et s'ouvrent. On appelle cela «chanter ouvert». La hauteur du son est compromise, le chanteur va à sa perte. Il faut toujours, pour être sûr du moule et de la qualité du son, mélanger voyelles claires et voyelles sombres; l'**a** plat ouvert, ou encore celui qui est tout à fait creux, sera évité, pour utiliser uniquement celui qui s'obtient par alliage des voyelles auxiliaires au moyen d'**y**, en vue de toutes les possibilités du moule de transplantation. On peut aussi trop négliger la nasalisation, et le cas est des plus fréquents; le certain, c'est que jamais on n'en tirera suffisamment parti.

Les Allemands ont peu d'occasions d'acquérir la notion de nasalisation, ne possédant qu'un nombre restreint de mots: E-**ng**el, la-**ng**e, Ma-**ng**el (prononcer: é-gneul, la-gné, ma-gneul), etc., où la nasale intervient, précédée ou suivie d'une voyelle.

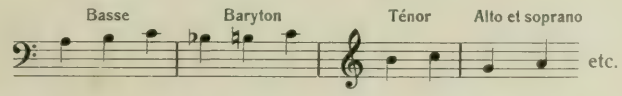
Le Français, au contraire, chante et parle continuellement nasal*), et il n'est pas rare qu'il abuse de l'élévation du palais, et de la montée vers lui du dos de la langue. A cause de l'élargissement exceptionnel du palais, déterminé chez les Français par la parole courante et la puissance de l'habitude, et présentant au souffle un énorme champ de résonance, les voix ont souvent une sonorité énorme. Mais elles ont l'inconvénient de devenir facilement monotones. D'abord étonné de la plénitude de l'organe, on est ensuite déçu, la couleur sonore restant toujours la même. Et fréquemment cela dégénère en voix creuse. Par contre, les voix qui chantent trop peu nasal sont blanches et inexpressives.

Il y a d'ailleurs des artistes qui ont su trouver le juste milieu et par suite la perfection, par exemple Meschaert.

Pour attirer particulièrement l'attention des élèves sur la nasalisation et l'élasticité du palais, on leur fera souvent chanter des exercices sur paroles françaises.

La nasalisation ou «chanter contre le nez» (ne pas confondre avec le «nasillement», qui résulte d'une position trop haute du larynx et d'un écrasement lingual sur **e**) ne saurait être assez étudiée et utilisée. En raison de ses effets de timbre, de sa riche sonorité, elle serait une précieuse ressource pour tous les genres de voix. Par elle sont reliés tous les sons, de la voix de poitrine la plus grave au plus haut de la voix de tête; toute la beauté du bel canto dépend de son emploi conscient. Mais ce procédé de la nasalisation, consistant en un chant contre le nez (contre les fosses nasales, ce qui ne veut pas dire: dans le nez), les chanteurs se contentent toujours d'en parler. Le rapprochement du palais et du dos de la langue donne au son une sonorité couverte, et c'est ce qu'on appelle «couvrir le son». En français l'on dit «chanter dans le masque», expression que je me propose d'expliquer encore d'une autre manière.

Si les professeurs n'en disent pas grand'chose à leurs élèves, c'est que beaucoup de chanteurs ignorent ce que signifie chanter nasal, et que cette idée de «chanter contre le nez» les affole, quand par hasard ils en entendent parler. Habituellement ils considèrent la voix comme un organe indépendant, fonctionnant seul, qui est ce qu'il est, comme la nature l'a voulu. Ce qu'on en peut faire par connaissance des fonctions de tous les organes participants, est le moindre de leurs soucis.




Les sons ci-dessus sont habituellement «couverts» chez les bons chanteurs. Cependant la couverture du son devrait déjà se sentir peu à peu sur les sons précédents, pour ne point se faire entendre tout à coup comme un autre registre. L'appel en participation de la voyelle **ou** sur les sons montants détermine

*) En plus des consonnes nasales **gn, m, n**, la langue française fait un usage constant de *voyelles nasales*, obtenues en nasalisant les sons **o, eu, a, è**; il y en a quatre distinctes, quelle que soit la façon de les noter:

**on** nasalisation de **o** = bon, long, prompt,
**un** « « **eu** = un, à jeun,
**an** « « **a** = plan, dent, champ,
**in** « « **è** = vin, pain, seing.

par lui-même la couverture. Que l'on me comprenne bien: l'appel en participation avec d'autres voyelles, et non **ou** tout seul; il assouplit la position du larynx et facilite ainsi la montée aux régions supérieures en dirigeant la voix sur d'autres moules de résonance. Dans les voix d'hommes, la «couverture» est plus nettement perceptible que dans les voix de femmes. Pourtant tous les genres de voix doivent l'acquérir, s'il s'agit de réaliser perfection et noblesse du timbre.

Il y a des voix faussées par l'abus de la nasalisation, que certains chanteurs ne diminuent pas suffisamment contre les sons de tête: le voile du palais est tiré trop loin vers le mur du pharynx et ferme la route des cavités de la tête. Voici les principales causes de sons défectueux:

écrasé — **e** serré, trop aplati;
caverneux — **ou** trop creux, manquant de **e**;
pointu — **i** trop aigu;
plat — **a** mauvais, non mélangé;
ouvert — **a** non mélangé, avec gorge ouverte et langue plate;
empâté — langue pesant sur le larynx, mauvaise prononciation de **e** et **i**;
dur — effort spasmodique sur le souffle et les tensions organiques;
vacillant, non posé — larynx non tenu, non lié aux muscles de la poitrine et du diaphragme.

Un son proprement dit est un assemblage de profondeur, hauteur, sonorité moyenne, c'est à dire: 1° muscles du diaphragme et de la poitrine, 2° de la poitrine et du larynx, 3° du larynx, du palais et de la langue.

Beaucoup de chanteurs s'entêtent dans leur mauvaise habitude, tant que la nature le leur permet; mais à la longue apparaît, même chez les natures les plus vigoureuses, la tendance à chanter trop bas, et chez de moins fortes le déplorable trémolo par lequel finissent tant de chanteurs.

Que de fois déjà j'ai entendu des chanteurs jeunes déclarer: «Je n'ai plus assez de moyens», alors qu'il s'agissait seulement d'emploi insuffisant de la résonance de tête! On ne devrait jamais oublier qu'en changeant de régions vocales les positions d'organes ne peuvent demeurer les mêmes.

En dehors du fait qu'elle fournit la hauteur particulière à chaque son, sur toute l'échelle vocale, la voix de tête, pour tous les genres de voix, de la basse la plus profonde au soprano le plus aigu, signifie: jeunesse! Voix *sans timbre*, voix *vieille*. Le charme de la jeunesse, la fraîcheur du timbre, proviennent de la hauteur de résonance de chaque son. Hauteur, jeunesse, fraîcheur de la voix = **e** et **i**.

Tirer un tel parti de la voix de tête (résonance des cavités de la tête) que chaque son ait de la portée et demeure *haut*, assez pour permettre d'atteindre aisément les suivants, est un art difficile, sans lequel on ne peut être sûr de conserver sa voix. Utilisée sans s'en rendre compte, amenée à sa perte par imprévoyance, faute d'enseignement ou de compréhension, la voix de tête n'est guère possible à reconquérir, ou seulement par de grands sacrifices de temps, de courage et de patience.

La *pure* voix de tête (le haut de la voix) est de nature si grêle que la plupart des chanteurs et chanteuses la méconnaissent, enfant négligée dont les parâtres et marâtres, au pire sens des mots, sont les maîtres et maîtresses de chant. Elle se forme par contraction totale du voile du palais, alors que la partie la plus souple du palais — derrière le nez — est tirée très haut, semblant élevée au dedans de la tête, et même jusque par dessus au dehors, pour le suraigu, au moyen de **i** pensé et chanté dans l'espace, au dessus de la tête.

Le dos de la langue se tient haut et l'on a même la sensation que le larynx aussi s'élève doucement sous la langue. Tous les organes restent élastiques, rien ne doit être roidi ni forcé.

Jusqu'à une certaine hauteur, ténor ou soprano devrait combiner la voix de tête avec de la résonance de poitrine. Chez le ténor cela se conçoit aisément, quoiqu'il se commette bien des fautes sur la voix de poitrine; mais chez le soprano un *savant* mélange s'impose de plus en plus, car depuis Wagner le caractère des compositions, c'est à dire des poèmes, réclame plus de force expressive que les fusées de diamants du temps jadis. Même la voix de tête ne doit point constituer une région à part. Si elle surgit tout à coup sans transition, — je veux dire: sans liaison aux résonances de poitrine et du palais, — succédant à des sons forcés du haut médium, elle tranche sur le médium de façon grêle et désavantageuse, — comme toute sonorité développée en dehors de l'ensemble. Il ne doit même exister, il ne doit être

créé aucun registre: la voix doit être *égalisée* en toute son étendue. Ce qui ne veut pas dire que je ne chanterai ni en voix de poitrine ni en voix de tête. Au contraire l'artiste, lorsqu'il s'exerce. doit apprendre à se servir de différents moyens d'expression, — en vue des nécessités éventuelles, — sur les sons voisins des limites habituelles des régions principales de la voix et même au delà. Ce sujet doit être abordé également dans l'enseignement du chant: mais cette étude, très individuelle et dépendant des capacités ou dispositions de l'élève, ne peut être prescrite et dirigée que par un maître sûr.

La voix de tête, estimée à son prix, est le plus grand trésor de *tous* les chanteurs et chanteuses. Elle ne doit pas être considérée comme un pis aller ou comme un dernier recours, ce que l'on fait parfois sur le tard et alors généralement sans succès car il faut trop de temps pour la rattraper, — mais comme un esprit tutélaire, un soutien merveilleux; elle doit être entretenue et soignée avec le plus grand scrupule. Sans son aide, la voix est sans éclat, sans portée, c'est un crâne sans cervelle. Ce n'est que grâce à sa continuelle intervention dans toutes les autres régions, que le chanteur est capable de maintenir la fraîcheur et la jeunesse de sa voix. Ce n'est qu'à son emploi scrupuleux que nous devons notre résistance à tous les efforts de la carrière artistique. Par elle seule on réalise l'égalisation rigoureuse sur l'étendue tout entière, ainsi que le développement de *toutes les voix.*

Elle est le grand secret des chanteurs qui gardent leur voix jeune jusqu'à l'âge le plus avancé. Sans elle toutes les voix astreintes aux grands efforts vont fatalement à leur perte. Aussi importe-t-il de toujours et toujours s'exercer, pour assurer ses moyens; l'exercice rend la voix fraîche, les muscles forts et a beaucoup plus d'intérêt pour l'artiste que tel ou tel morceau.

Si je me répète dans mes explications, ce n'est point par inadvertance, mais parce que je me rends compte de la difficulté du sujet, et connais trop bien la légèreté et la nonchalance de tant de chanteurs qui, après avoir une fois parcouru un ouvrage de ce genre, - s'ils ont admis que l'on pût se donner la peine d'apprendre quelque chose, — croient déjà s'en être suffisamment occupés.

Ce n'est qu'à force de lire et relire, et d'étudier sur soi-même, qu'on acquiert une faible notion de la difficulté de l'art du chant, du maniement de la voix, et par suite une notion de ses propres organes et défauts, dont l'ensemble agit comme un second moi.

Le phénomène de la voix est un tel enchevêtrement de fonctions diverses, renfermées en peu d'espace pour concourir à un son unique, entendu seulement et à peine senti, — il doit, d'ailleurs, se sentir le moins possible, — que l'on est réduit, quasi tournoyant sur place, à répéter ses explications sur chacune des fonctions, réapparue comme nouvelle dans son enchaînement avec une autre.

Les fonctions isolées des cartilages, muscles, ligaments et nerfs appartenant aux instruments vocaux ne nous sont nullement perceptibles dans l'action du chant: nous pouvons seulement sentir leur jeu d'ensemble et par l'oreille juger de leur fonctionnement correct; il serait certes absurde de prétendre y penser en même temps qu'on chante. Nous sommes donc obligés, en dépit de toute connaissance scientifique, de diriger notre attention, en étudiant, sur les sensations vocales qui nous sont perceptibles, celles qui se bornent aux très sensibles fonctions du nez, des organes du souffle, du placement du larynx, de la position de la langue, de la tenue du palais, des attaques du diaphragme, enfin sur les sensations de résonance des cavités de la tête. Le son parfait est la totalisation de toutes ces fonctions dont je m'efforce de décrire les sensations, dont l'oreille seule et unique peut assumer le contrôle.

C'est pour cela qu'il est si important d'apprendre à s'entendre soi-même, et de chanter de façon à pouvoir *tout le temps* se contrôler soi-même. Cette possibilité ne doit point se perdre, même dans l'expression la plus passionnée; l'on ne doit point chanter avec égarement, c'est à dire sans savoir ce que l'on fait, et l'on ne doit point se risquer *au delà de ses moyens,* ni même jusqu'à leurs extrêmes limites. Ce serait tomber dans la rudesse, l'état inculte, qu'il faut bannir de l'art en général et par dessus tout de l'art du chant. Il importe que chaque son, chaque expression du chanteur laisse l'auditeur sous l'impression que l'on pourrait, au besoin, donner beaucoup plus encore.

Ne pas confondre force avec rudesse, les deux ne vont point ensemble. Si des êtres exceptionnels peuvent se permettre d'aller plus loin que les autres, les autres n'ont point à les suivre. Cela ne doit pas faire école, mais se borner à un cas unique. Trop vite on tomberait dans le réalisme le plus brutal,

dont nous ne sommes déjà que trop près. La rudesse n'aura jamais de valeur artistique, fût-ce en la plus grande personnalité, car elle est choquante.

Le public ne doit être frappé que par ce que l'art lui présente de bien et de noble, digne d'être imité; il ne faut lui offrir rien d'inculte ou de vulgaire, dont il se croirait le droit de prendre exemple.

La position *basse* du larynx est assurée au moyen de la prononciation de **ou**, la position *élevée* au moyen de **e** et **i**. La seule pensée de l'une ou l'autre voyelle suffit toujours à mettre en juste place l'un par rapport aux autres le larynx, la langue et le palais. Quand je monte vers l'aigu de la voix, j'ai nettement la sensation d'élévation et d'obliquité du larynx au travers de la langue: il ne s'agit pourtant que de resserrement des positions réciproques des organes, et de position encore plus haute et assouplie du dos de la langue, avec abaissement ou assouplissement de tout le larynx. Néanmoins, l'énergie des tensions se renforce de la tête aux pieds.

Il ne se produit naturellement qu'un mouvement infime. J'ai toutefois la sensation que tout s'étire en long dans le cou.

## SENSATION ET PLACEMENT DE LA LANGUE

Nous sentons le placement de la pointe de la langue contre les dents de devant ou au dessous; pour moi, je place la pointe très bas, ce qui fait que la langue arrive à déborder en avant. (Voir le dessin.) Nous sentons aussi le retirement de son dos contre le palais, ce qui doit se reproduire à la prononciation de chaque lettre.

Nous *voyons* en outre, au moyen d'une glace, que les côtés de la langue s'élèvent dès que l'on cherche à creuser doucement la langue pour mettre en jeu la résonance palatale. (Ce n'est que pour la pure voix de tête, sans liaison à la résonance du palais et par conséquent à la poitrine, que la langue n'a *pas de creux*; mais cependant elle doit être haute, car dans la position basse la masse linguale pèse sur le larynx et détermine des sons écrasés ou de toute façon détestables.)

Il y a des élèves dont la langue ne gêne point l'émission du son: ils n'ont donc pas rigoureusement besoin d'y faire quand même un creux. Il y en a aussi qui se présentent avec un creux excessif, résultant d'un parler incorrect, et cela fait un écrasement du larynx; alors le mieux est de s'en défaire tout à fait.

La position correcte de préparation à chanter est prise par la langue sur la voyelle mélangée **a=o=ou**, comme si l'on cherchait à bâiller. Je pense, pourtant, qu'il est préférable de faire ses études sur **e**, **y**, **i**, et seulement ensuite de passer à **ou**, en attendant que toutes les voyelles se combinent pour donner l'**a** du chant.





incorrect

La langue ne doit pas se roidir de la pointe vers le haut. Quand la langue sert à la prononciation des consonnes **l**, **n**, **s**, **t**, **z**, aussitôt après leur très précise et rapide exécution elle doit retourner à sa place accoutumée et s'y tenir.

On se servira d'une glace pour surveiller les mouvements de la langue, tant qu'elle n'est pas définitivement disciplinée: plus la langue prépare élastiquement le moule pour le souffle, plus elle se montre calme, plus calme est notre sensation. D'ailleurs il y a toujours intérêt à contrôler dans une glace toutes les fonctions qui se voient: expression du visage, placement de la langue, position de la bouche et mouvement des lèvres.

## SENSATION NASALE ET MOULE NASAL

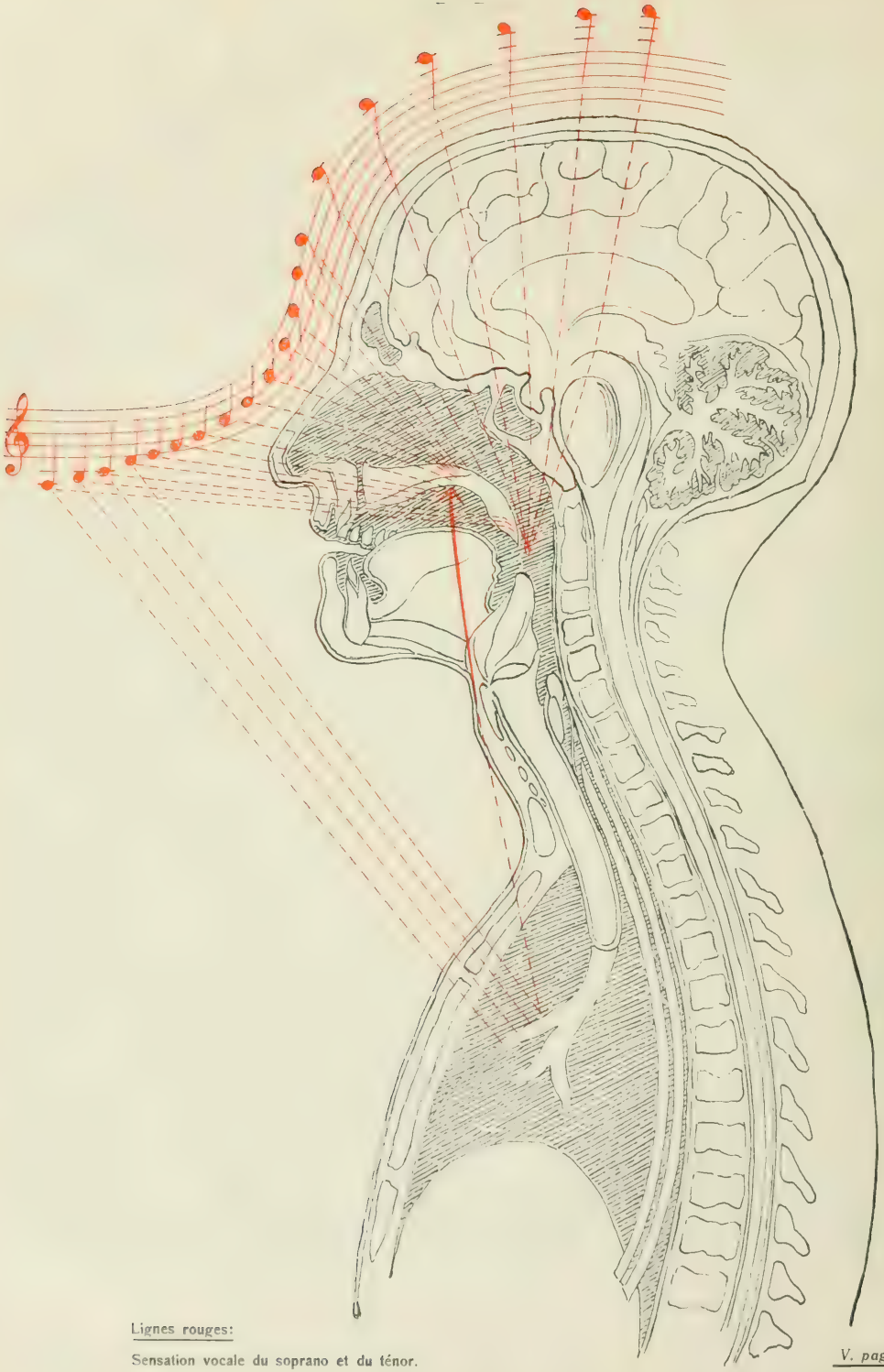
Une attitude des plus importantes, qui se rattache étroitement à la première impulsion donnée au souffle en vue de l'attaque, est le gonflement des narines: la paroi nasale arrière s'élève et s'applique contre le nez élargi par ce gonflement, tandis que le voile se dilate encore et devient susceptible d'entrer en collaboration. Le palais souple et avec lui le voile ont alors une force de tenue et de résistance, qui leur permet continuellement de s'élever et s'abaisser au besoin, sans compromettre la position à laquelle ils doivent cette fermeté. — Une fois qu'à l'impulsion du souffle s'est ajoutée la prise de position du nez, — et au larynx celle de **e**, — il faut qu'aussitôt se produise la fermeture du **yi**, qui amène le son contre le nez et le fait vibrer par dessus le palais abaissé, tandis que la langue élève un peu le larynx en arrière avec **yi** et rétrécit la partie antérieure de la cavité buccale. Au point de vue de la sensation, cela se représenterait comme ceci:  en ligne droite, seul; en combinaison. L'ensemble d'**y** et **i** donne l'impression d'adhérence à la paroi nasale. L' oblique, correspondant à l'abaissement du larynx vers l'avant, presse en avant, avec sa force **e**, de haut en bas contre les muscles de la poitrine, et vient ainsi se tenir — par renouvellement constant de la position et de la prononciation — à la place qu'il doit toujours avoir sous la paroi nasale fortement attirée. Tout cela réuni détermine une position spéciale du palais contre la paroi nasale, position qui doit être conservée alors même que le menton se meut en dessous dans la prononciation, que sons et lettres sont abandonnés ou séparés, — que des détentes, par conséquent, se produisent. Elle maintient d'aplomb la liaison de tout l'appareil musculaire de la bouche, du cou, du pharynx, de la poitrine et du diaphragme, pourvu que l'on n'oublie jamais de remettre en position le larynx.

Cette position du nez et du palais, autant que possible maintenue ou constamment rétablie, doit être désormais considérée comme l'origine et l'aboutissement de tout ce qui concerne le son et la parole. Le moule doit se conserver jusqu'à la fin même du son, ce que l'auditeur sent parfaitement, le souffle qu'une constante prononciation de **i** ne cesse de faire vibrer demeurant, même après la fin du son, lié à ce moule, active suggestion sonore pour le chanteur comme pour l'auditeur. Les liens musculaires de ce moule, qui doivent s'attacher très fortement mais aussi élastiquement les uns aux autres, ne peuvent un seul instant se désintéresser de la vitalité ou de la coloration du son; ils ont sans cesse à les raviver par la prononciation du larynx, car ces qualités dépendent surtout du rétrécissement ou du léger élargissement — jamais de l'abandon — des muscles de la parole, ainsi que de l'infiniment subtile augmentation et diminution du souffle; or le tout se rattache de la façon la plus étroite à la prononciation.

Il y a quelque chose de nasal, mais de très stable pourtant, dans ce moule de liaison qui peut s'élargir sans produire de sons ouverts, se refermer à l'extrême sans que se perde un son ou une lettre.

Sur ce moule exceptionnellement précieux, utilisant principalement le nez et nous en révèlant les sensations, repose, à mon sens, toute la question de lier les sons et les lettres.

L'élargissement des narines gonfle le voile du palais. C'est donc le nez qui détermine cette fonction. Sans l'action du nez elle n'entrerait pas en jeu. Le relèvement énergique des muscles du nez contre les yeux et le front, contre les tempes et jusque par dessus les oreilles, est d'un secours extraordinaire pendant le chant. Les voyelles **i** et **e** comportent particulièrement cette tension du nez, aussi est-il salutaire de les associer par la pensée à toutes les autres voyelles et à tous les sons, pour assurer le timbre et la portée. L'attention du chanteur doit se porter sur le renouvellement constant des fonctions du nez au cours de l'acte vocal. Il arrive même, dans la prononciation des consonnes qui requièrent la position de **e**, commencent en **e** et finissent en **e**, par exemple **n**, — dont la prononciation dans le chant est ene, — que ces fonctions nasales se renouvellent trois fois sur une seule lettre; sans parler des nuances infiniment délicates produites par la qualité spéciale de **n**. Tout cela, afin de faire entendre toutes les lettres. Nous y reviendrons, d'ailleurs. Il importe d'exercer d'abord l'activité du nez et de la langue. N'oublier jamais



Lignes rouges:

Sensation vocale du soprano et du ténor.

*V. page 33.*

que le nez livre passage au souffle seulement quand la bouche est fermée. Sitôt la bouche ouverte pour le chant, le nez est fermé au souffle, qui se trouve dirigé, par derrière la langue et le palais abaissé, vers les cavités de la tête. Pour s'en rendre compte, chanter la voyelle i en tenant le nez fermé.

## SENSATION PALATALE

La sensation palatale se précise particulièrement par l'élévation de la partie la plus souple du palais derrière le nez. La place est fort loin en arrière: on la touchera du doigt avec précaution. Cette petite place a pour le chanteur une valeur incommensurable. Son élévation, c'est toute la résonance des cavités de la tête, toute la *voix de tête;* par son élévation le voile du palais se contracte. En situation normale elle permet au voile de se gonfler, de fermer la gorge contre les cavités de la tête, pour que la *voix de poitrine*, c'est à dire le souffle, puisse utiliser complètement la résonance du palais. Dès que le palais souple s'abaisse au dessous du nez, il offre à la *voix moyenne* et à la poitrine un point de résonance et en même temps il permet la collaboration des sonorités supérieures contre le nez.

Ainsi palais et langue accomplissent tout le travail relatif aux résonances, que leur manœuvre peut unir et séparer plus ou moins, mais qui doivent toujours et constamment ***se rassembler étroitement sur tous les sons, collaborer dans tous les genres de voix.***

La plus profonde voix de poitrine de la basse, le plus haut son de tête du soprano, sont les deux pôles entre lesquels peut s'établir l'échelle sonore de toutes les voix. On voit par là qu'avec quelque habileté et bonne volonté toute voix serait susceptible d'une grande extension.

## SENSATION DE RÉSONANCE DE TÊTE.

La sensation de résonance des cavités de la tête est manifeste surtout pour ceux qui n'ont pas l'habitude des sons de tête. Il se produit un trouble nerveux de la tête et de l'ouïe, occasionnant des vertiges. Mais cela disparait une fois l'habitude prise. Ce n'est qu'avec le cerveau libre que l'on peut employer la voix de tête et la diriger au moyen du souffle. Le moindre accablement, par douleurs de tête, migraine, mauvaise humeur, suffit parfois à en rendre l'emploi incertain, sinon impossible.

Un exercice progressif bien conduit, évitant aux organes toute pression inutile, incommodante, fait disparaître l'impression de malaise ou de vertige.

Pour les sons de tête très élevés, j'ai la sensation qu'ils sont situés loin au dessus de la tête et que je les attaque dans l'espace, alors pourtant qu'ils possèdent, eux aussi, une liaison avec le larynx et le diaphragme. (Voyez Fig. p. 32.)

C'est ici également que nous trouvons l'explication de l'expression *chanter dans la nuque.* Pour tous les sons élevés, mêlés de beaucoup de voix de tête ou utilisant celle-ci seule, le souffle va très loin en arrière, directement du cou aux cavités de la tête, d'où l'impression d'obliquité du larynx, sensation précédemment indiquée.

Quiconque chante, inspire et expire avec le soin voulu, c'est à dire en connaissance des causes physiologiques, éprouvera toujours une impression agréable, celle d'un allongement, comme si le cou s'étirait vers le bas et vers le haut. Il est détestable que les veines sortent du cou, comme chez bien des chanteurs, et détestable que le cou se gonfle: c'est laid à voir, et dangereux, car cela prédispose aux congestions.

Dans les gammes rapides on a l'impression de grande fermeté des muscles du cou, dans le trille d'une certaine roideur du larynx. Un vacillement ça et là de ce dernier serait fatal au trille, aussi bien qu'aux gammes rapides et certes au bel canto. Il faut en effet que les altérations de mouvements des organes soient imperceptibles à tous les sens et que la sensation soit plutôt de *glissement* que de déplacement. Dans les gammes rapides le son le plus grave doit être placé en vue du plus haut, et à la descente on veillera tout particulièrement à ce que les sons ne culbutent pas un à un, mais semblent fondus l'un dans l'autre, en s'attachant au ***moule du son supérieur*** et descendant contre le nez, avec la sensation de les faire glisser plus haut.

Pour cela tous les instruments vocaux en jeu doivent pouvoir maintenir une contraction musculaire parfois très forte et le moule rester tendu dans toutes ses parties. Et dans cette tension tel ou tel organe vocal, larynx, langue, diaphragme, palais ou nez, doit fonctionner avec une élasticité ou une vigueur spéciale, selon les besoins de l'interprétation ou la disposition physique du chanteur. Par l'étude suivie, soigneuse et régulière, on arrive peu à peu à ce résultat. L'exercice excessif ne sert de rien: ce n'est que l'exercice régulier et raisonné, avec la connaissance des défauts, qui procure la réussite.

Jamais la contraction ne doit devenir convulsive, aller jusqu'à un état de compression que les muscles ne pourraient supporter continuellement. Ils doivent, tout en étant capables de la force nécessaire, rester élastiques, pour être prêts à se détendre ou se contracter de nouveau selon les nuances que le chanteur veut donner à ses sons et expressions.

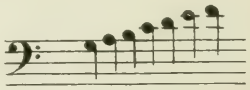
On ne devient et reste maître de sa voix et de ses moyens d'expression qu'en faisant journellement une gymnastique vocale appropriée. C'est le seul moyen d'acquérir l'absolue maîtrise de ses muscles, et par conséquent du précieux appareil contrôleur de la beauté de sa voix, ainsi que de son art du chant par dessus tout.

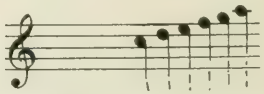
Travailler les muscles de ses instruments vocaux pour leur donner toute la capacité de contraction et détente correspondant aux différents degrés de force et de faiblesse, sur l'étendue totale de sa voix, telle est la tâche de l'apprenti chanteur soucieux de devenir un maître.

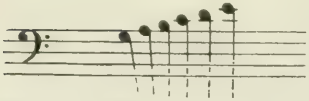
## ATTITUDES VOCALES — IL N'Y A POINT DE REGISTRES MOULE DE TRANSPLANTATION

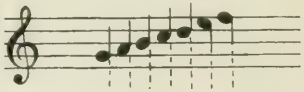
Que désigne l'expression de registre? Rien de plus qu'une attitude vocale.

C'est une série de sons chantés d'une manière spéciale, produits par une tenue spéciale des organes vocaux tels que larynx, langue et palais. Chaque voix compte trois attitudes vocales: voix de poitrine, voix moyenne (médium) et voix de tête; pourtant elles ne sont pas toutes employées par tous les genres de voix.

Basse, baryton

Sons couverts de la basse et du baryton

Soprano, alto, ténor

Changement d'attaque (soprano, alto, ténor)



Changement d'attaque (basse et baryton)

Sons couverts (alto et soprano)

Il se produit un registre, quand on force le plus de sons possible sur une seule et même place de résonance

Il est fréquent d'en rencontrer deux dans l'avoir des commençants, la troisième n'existant qu'à peine ou même pas du tout. Les voix naturelles ayant une valeur égale dans toute leur étendue sont l'exception.

Y a-t-il des registres naturels? Non. Il s'en forme dans le parler quotidien, telle ou telle attitude adoptée par facilité personnelle ou par instinct d'imitation devenant habituelle. Si le travail musculaire des instruments vocaux se trouve naturellement correct, l'attitude ainsi développée devient prépondérante, et crée un registre, dont on ne se rend compte que si l'on chante.

Si, au contraire, le parler entraîne l'emploi d'une activité musculaire incorrecte, ce n'est point seulement l'attitude vocale en question, mais la voix entière qui en souffre.

Ainsi dans la voix telle ou telle attitude peut être plus forte ou plus faible, et c'est ce qui arrive presque universellement: les gens prennent pour parler et chanter les attitudes les plus commodes, devenues habituelles, sans souci de la position régulière des organes, car il est bien rare d'avoir été initié dès l'enfance à la diction nette, bien sonnante.

Dans le cas le plus favorable, l'attitude ainsi développée détermine à la longue une limite en haut et en bas, non point tant par manque de moyens que manque d'habilité ou d'habitude. On a la voix limitée parce qu'on a obéi à la commodité et à l'habitude, sans s'inquiéter des ressources de l'organe ni des exigences de l'art.

Quand le procédé spécial, applicable à 3 ou 4 sons à peu près, est étendu à 6 ou 8, avec le temps se produit, dans le cas le plus grave, une cassure aux limites extrêmes en question. Dans le cas le meilleur, les sons venant après ces limites sont pauvres et faibles par rapport aux sons forcés qui les précèdent.

Trois procédés ainsi limités peuvent être atteints et pratiqués, — voix de poitrine, de médium et de tête, — et l'on crée des registres en les exagérant, au lieu de les atténuer pour les fondre l'un dans l'autre. Grâce à la bonne culture dirigée par le maître, et aussi aux dispositions et à l'application de l'élève, les organes se placeront et s'accoutumeront de sorte qu'une attitude vocale se transforme en l'autre, sans que cela se remarque. C'est le moyen d'assurer la beauté, l'homogénéité et l'étendue de la voix.

Cette séparation qui survient parfois entre les différentes attitudes vocales leur a valu le nom de «registres», adopté partout sans discussion, qui depuis des années joue un rôle effroyable dans l'enseignement et plus que toute autre chose est arrivé à créer entre chanteurs et professeurs un malentendu terrible, qu'il est presque téméraire de prétendre dissiper. Ces registres ne sont pourtant que trois ***procédés non rattachés,*** dans l'utilisation des instruments de la voix et des résonances.

En raison des nombreuses mauvaises habitudes des chanteurs et de la complète ignorance des causes, il n'est pas étonnant que l'on en vienne à nous mentionner 2, 3, 4, 5 registres. Il serait plus logique d'honorer du nom de registre chaque son particulier de la voix; car en somme, chaque son se prend et doit se prendre de façon différente, quoiqu'on ne s'en aperçoive pas, et sur une position d'organes différente, bien que dans l'ensemble il paraisse de même nature que les autres. On s'est cramponné à cette désignation de ***registres*** de poitrine, de médium et de tête; on a confondu attitude vocale avec registre, et créé une confusion accablante: s'il est possible de la dissiper, ce ne sera que par les efforts réunis de *très puissantes autorités.*

Tant que l'on conservera le mot «registre», les registres seront inévitables. Or *il faut* se débarrasser de cette question des registres, pour que naisse un autre courant d'idées, offrant aux professeurs des aperçus plus salutaires, aux élèves et aux chanteurs une conception plus conforme à la vérité.

Naturellement, on peut obtenir plus de force par le développement d'une seule ou la combinaison de deux attitudes vocales, qu'en une voix bien égalisée dans toutes les attitudes qu'elle comporte. Celle-ci réclame des années de travail patient et d'observation, et souvent un très long ou un complet sacrifice de l'une des attitudes extrêmes au profit de la voisine primitivement trop faible. C'est le cas de la voix de tête, qui tant qu'elle n'est pas mélangée sonne trop grêle par rapport à la voix moyenne, jusqu'à ce que l'élasticité bien exercée des organes, l'affermissement des muscles du cou et des tensions réciproques des diverses positions d'organes, réalisent une véritable homogénéité.

Des voix qui n'embrassent qu'un ou deux registres s'appellent voix courtes; leur emploi est aussi restreint qu'elles-mêmes.

En outre il faut songer que toutes les voix, courtes ou étendues, celles mêmes des chanteurs les plus habiles, tendent, avec l'âge, à abaisser leurs limites, si l'on n'a soin de les travailler dans toute l'étendue, avec le plus subtil maniement de la voix de tête. Il faut donc *toujours* donner à sa voix toute l'extension possible, afin d'être sûr du nécessaire.

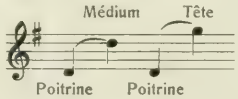
La structure des organes a beaucoup d'influence sur les attitudes vocales. Il existe des voix fortes, faibles, graves, aiguës par nature; mais chaque voix est susceptible de gagner par le travail une certaine force, flexibilité et extension.

Par malheur l'entêtement joue un grand rôle et souvent travaille à l'encontre du maître. Il y a, par exemple, beaucoup d'élèves qui veulent avoir la voix de contralto, soit par crainte d'abîmer l'organe en travaillant le haut, soit parce que cela leur semble plus commode, alors que rien ne les destine à cet emploi.

Actuellement il n'y a plus d'opéras écrits pour des personnalités désignées, en vue de leurs particularités vocales. Compositeur et auteur du poème expriment ce qu'ils sentent, sans égard pour le contralto qui n'a pas l'**ut** d'en haut, le soprano qui manque du **la** dièze ou du **si** grave. Mais *l'artiste* peut toujours trouver la note dont il a besoin.

C'est presque chez tous les chanteurs qu'il existe des attitudes différentes, mais cela ne devrait point s'entendre, cela ne devrait point exister. Tout devrait se chanter en voix mélangée, de telle sorte qu'aucun son ne fût forcé aux dépens de l'autre. Pour éviter la monotonie il faut que le chanteur dispose de moyens d'expression extraordinaires dans toutes ses attitudes vocales (Voir: Voyelles). La connaissance précise des ressources de résonance des sons pris isolément ou en combinaison, est primordiale. L'âme s'exprime par des colorations de voyelles, des tensions et détentes musculaires; l'habileté et la connaissance des causes, la conduite du souffle et la perfection du moule, donnent la possibilité de réaliser chaque degré de force et d'expression. Les registres sont donc exclus, car c'est une suite de sons généralement ascendants que l'on *force* sur la même place de résonance, au lieu de se rendre compte que dans le mouvement progressif aucun son ne peut ressembler exactement à l'autre, la position organique devant chaque fois se modifier. Le palais, depuis les dents du devant jusqu'à sa limite extrême, doit demeurer mobile et élastiquement apte à toutes modifications. Le palais souple, dont la constante liaison avec le nez peut se produire partout, a beaucoup d'importance, puisque le plus ou moins d'élévation et d'élargissement modifie le son. Si le son, comme cela arrive mainte fois avec les registres très marqués, s'est fourvoyé dans une impasse, il est impossible d'en sortir autrement que par un saut dans un autre registre, et le meilleur saut peut aboutir à une catastrophe.

Chaque fois qu'il chante une note, le chanteur doit avoir la pensée qu'il pourrait aller plus haut, et se garder d'attaquer des sons différents à une seule et même place.

Ne point *brusquer* le larynx en le poussant en bas ou le lançant en haut tout d'un coup, à moins d'en vouloir tirer un effet. Ainsi quand on veut d'un son de poitrine passer en liant à un son du médium ou de la tête, comme faisaient les vieux Italiens et comme j'appris à le faire, par exemple:

C'est tout simplement la contre-attaque du diaphragme contre le larynx en e, qui, par élan vers le haut avec forte pression du souffle, agit sur le larynx, brusquement le lance en haut sur le son élevé et le replace aussitôt au dessous. On appelait cela «briser le son». L'emploi en était fréquent et, bien exécuté, cela donnait de beaux effets. J'y ai recours encore aujourd'hui dans la musique italienne, qui en donne l'occasion. C'est une exception à la règle exigeant que les transformations organiques se fassent imperceptiblement.

Quand la gamme monte par demi-tons, la hauteur varie et par conséquent la position des organes ne peut rester la même. Mais tout comme de faire entendre un changement brusque dans le chant, il faut se garder d'amener un changement brusque dans la sensation vocale du chanteur. Chaque son doit être, par un procédé élastique, imperceptiblement *préparé*, ce qui veut dire détente, placement, puis nouvelle détente; il doit en résulter une sensation de bien-être pour le chanteur, une impression agréable pour l'auditeur.

La petite coupe figurée en rouge (V. la Fig.) est extraordinairement extensible et se prête à des nuances infinies. Si insignifiante que paraisse sa montée ou sa descente, elle a néanmoins une signification d'une grande portée pour le son et pour le chanteur.

Le centre du souffle, nécessaire à l'attaque et donnant en même temps *le corps de la voix, au moyen de la presse abdominale contre la poitrine*, a sa place déterminée, toujours *vers* le nez, *sous* le nez ou *derrière le nez*. Manquant de corps, même le plus fin pianissimo ne signifie rien. Il n'y a exception que pour les sons de tête suraigus, non mélangés, qui n'ont aucune valeur expressive. Leur donner du corps est impossible. Leur timbre inconsistant ne comporte aucune pression et ne produit donc aucune expression, celle-ci n'étant possible que par mélange des résonances de poitrine et du palais, avec la collaboration des voyelles sombres. Les sons suraigus n'ont d'intérêt que par la pureté du timbre.

C'est aussi au palais et au nez que toutes les voyelles doivent assurer sans cesse leur place de résonance. Toute la beauté de l'art du chant, du bel canto aussi bien que de toute technique, réside surtout en la combinaison incessante du son et de la parole, et dépend de la flexibilité du palais souple par rapport au palais dur, du perpétuel ajustement du premier sur le second.

Pour contrôler un son, ce que l'on devrait toujours faire en étudiant, il suffit d'examiner si l'on peut — sans altération sensible de la position des organes — le rendre facilement plus souple et le porter plus haut

Ligne rouge:

Place la plus souple du palais, — la coupe.

*V. page 36.*

contre les cavités nasales, c'est à dire frontales; autrement dit: si l'on peut lui créer un *moule de transplantation* vers le haut. C'est ainsi que l'on se rend compte de *toute la hauteur que le son comporte, sans être trop haut pour cela, et de tout ce qui bien souvent lui manque en hauteur et stabilité, pour être suffisamment haut.* Alors se révèlent des défauts réellement considérables! Un son est trop bas parce que le voile du palais est tiré trop haut vers l'arrière ou que le dos de la langue se tient trop bas: l'ensemble des deux crée un vide dans la cavité buccale et empêche la collaboration de la voix de tête. Bien des chanteurs, dans tous les genres de voix, commettent cette faute presque aux mêmes places, et c'est en se butant sur la même résonance pour plusieurs sons, au lieu de faire venir la résonance de tête. Il faut partout créer consciemment le moule de transplantation: sans lui, point de chant artistique.

La méconnaissance de cette loi si importante produit en général un surmenage des ligaments vocaux et des muscles du cou, et d'abord on se met à chanter trop bas, ensuite on chevrote (V. Le Chevrotement p. 42): c'est ainsi que le chanteur se perd.

Il y a aussi des chanteurs et chanteuses qui ont ce que l'on appelle la *voix blanche*, par emploi abusif de la sonorité de tête, sans mélange de voyelles sombres, sans tensions et attaques de la poitrine et du

diaphragme. Ils sont incapables de produire une impression profonde, leurs ressources d'expression étant absolument nulles. En ce cas il est à recommander de lever un peu plus haut le voile du palais, de placer le larynx un peu plus bas et d'avoir recours à la voyelle **ou**, — qui fait travailler le larynx dans une position plus basse, — savamment fondue en toutes les autres voyelles. Ainsi la voix deviendra plus chaude et plus expressive.

Une fois le chanteur en état de créer consciemment sur chaque son, en toute souplesse et sonorité, le moule de transplantation pour le son voisin, il n'est plus question de registres. Point de registres, quand on ne force jamais plusieurs sons sur une seule et même place! Chaque son atteint tout simplement sa place normale, avec la hauteur, la stabilité, la force, nécessaires à sa perfection. Et le tout est régi par un seul maître, l'oreille!

Par malheur ce but est rarement atteint, car il exige une supériorité: la juste mesure; or elle ne se rencontre que chez les véritables maîtres.

On peut admettre en principe que l'attitude vocale grave procure la plus grande force, la moyenne la plus puissante expression, la haute la plus grande portée.

La meilleure synthèse des trois attitudes vocales, opérée par savoir-faire individuel, quelquefois même rien que par finesse de l'ouïe, peut s'élever jusqu'à l'art suprême. L'harmonie parfaite réunissant expression de la parole, beauté de la voix et pureté du phrasé, résulte de l'habileté, acquise ou naturelle, à varier l'adaptation des mots chantés aux combinaisons de résonance, pour en tirer toutes les ressources de l'expression, conformément à l'esprit du texte. Tout dépend, en effet, du renforcement d'une nuance, qui met en jeu telle ou telle paroi de résonance au moyen de mélanges de voyelles, sans altérer la phrase musicale en son ensemble ou sa beauté. Le sentiment esthétique joue ici le rôle principal, car en dépit de toute force, de toute réalité, c'est la beauté qu'il faut rechercher par dessus tout, en ne dépassant jamais les bornes de l'art du chant.

La loi est la même pour toutes les voix, c'est à dire pour l'étendue tout entière d'une voix artistiquement développée, capable d'interpréter les œuvres d'art, lesquelles consistent, non point en un bout de chanson, mais le plus souvent en de profondes tragédies.

La plupart des chanteurs hommes, particulièrement les ténors, répudient comme monstrueux et ridicule le timbre de fausset, qui pourtant est naturel à *toutes* les voix d'hommes, comme la voix de tête à *toutes* les voix de femmes. Ils n'en comprennent pas l'utilité, soit qu'ils n'aient pas notion de son existence, soit qu'ils ne connaissent le fausset qu'en sa pureté non mélangée, d'un caractère excessivement grêle. Ils n'ont aucun soupçon de son emploi, c'est à dire de la nécessité de le mélanger à la voix de poitrine. Tout leur art vocal s'en ressent.

La nature se prête au mélange dans tous les genres de voix, mais, s'il n'est exploité par l'habileté et le savoir, le don de la nature est sans valeur.

## THEODOR WACHTEL ET LA TECHNIQUE DES TÉNORS

Ce que j'ai entendu de plus complet, au cours de ma carrière à Berlin, c'est Theodor Wachtel, unissant à une voix superbe tout cet art du chant qui semble destiné à se perdre tout à fait. Ses vocalises étaient merveilleuses, son trille d'une netteté absolue. Phrasé, force, timbre et beauté atteignaient la perfection, avec une musicalité inattaquable. S'il n'alla pas plus loin que les rôles d'Arnold, G. Brown, Stradella, Vasco, le Postillon et Lyonel, c'est peut-être qu'il ne sentait pas en lui l'esprit wagnérien. Ce fut très sage de sa part. Artiste de premier ordre, voix magnifiquement travaillée qu'il garda jusqu'à la fin de sa vie, Wachtel mérita toute mon admiration et ma reconnaissance, à l'opposé de tant d'autres qui se croyaient plus grands que lui et n'étaient pas dignes de dénouer les cordons de ses souliers.

Dans les derniers temps le petit ténor italien Bonci m'inspira une vive admiration pour sa voix splendidement égalisée, la perfection de son art et la maîtrise de ses moyens; malgré son physique, si peu d'accord avec les grands rôles, il eut toujours le plus grand succès. Pourquoi donc tous les ténors, même pour interpréter Wagner, n'apprendraient-ils pas à bien chanter? N'est-il pas essentiel, justement en vue

de cette musique, de se faire une voix à toute épreuve? Et quelle méconnaissance de nos plus grands maîtres, d'en être perpétuellement à escamoter le bel canto, les trilles et les vocalises! Il faut avoir mesuré la difficulté de l'art du chant, pour se vanter de l'aimer et d'en comprendre tout le prix. C'est seulement alors, qu'on voit clairement quels devoirs on a assumés, envers son art aussi bien qu'envers le public.

La conscience de la difficulté rend l'étude doublement attachante: dans l'effort de gravir une hauteur que nul ne peut aplanir pour moi, j'ai déjà la joie d'approcher du sommet.

Les voix qui abusent de la résonance palatale, de la force autrement dit, sont les plus difficiles à diriger et à conserver. On les appelle couramment: voix de poitrine. Ce médium extraordinaire de force et d'éclat a un attrait bien puissant. Il n'y a guère de gens assez raisonnables pour s'imposer, en faveur de la voix de tête, qui pourtant assurerait la qualité et la durée de leurs moyens, la renonciation à cette ampleur vocale, dût-elle même n'avoir qu'un temps.

Les grands moyens vocaux nécessitent une étude longue et constante, avant d'aborder le public et de s'exposer aux efforts de la carrière.

Le pur son de tête non mélangé à la résonance palatale est sans force de tout près, mais pénétrant et portant au loin comme aucun autre. La résonance palatale non mélangée de résonance de tête (voix de tête) donne un son qui est fort de près, mais insuffisant de timbre pour une grande distance. C'est la meilleure preuve que *chaque* son a besoin du mélange approprié.

## VOIX DE TÊTE SURAIGUË — STACCATO

Comme il a été dit précédemment, avec la pure voix de tête non mélangée de résonance de poitrine on peut monter presque indéfiniment. C'est spécialement le privilège des voix toutes jeunes, qui, n'ayant point subi d'efforts, possèdent l'aptitude et l'habileté nécessaires, grâce aux situations relatives du larynx, de la langue et du voile du palais. Habileté qui, tant qu'elle est unie à l'ignorance du phénomène, doit être qualifiée de hasard aveugle et qui, à cause de cela, disparaît souvent de façon aussi mystérieuse qu'elle apparut, à la grande surprise du professeur et de l'auditoire. Et bien souvent elle est associée à la plus grande incapacité d'atteindre d'autres sons que les plus aigus de la tête. D'ordinaire cela dure peu, les possesseurs de ce privilège étant exhibés par les professeurs comme des bêtes curieuses, avant d'avoir quelque notion de l'usage de la voix, du chant, du son et des causes. Une malencontreuse pression musculaire, une fausse manœuvre de la langue, une volonté de renforcer le son, et la bête curieuse perd pour toujours sa qualité de curieuse.

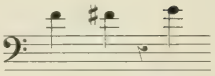
Nous autres, enfants Lehmann, dans notre jeunesse, nous bravions les plus grandes hauteurs vocales. Ma sœur Marie s'amusait à répéter cent fois de suite l'ut au dessus des lignes et à y triller longuement. A sept ans elle eût été en état de se faire entendre en public. Les circonstances de la vie nous contraignirent à exposer nos voix, de trop bonne heure, aux efforts de la carrière, de sorte que l'extrême suraigu se perdit; mais il en resta toujours assez pour chanter la Reine de la Nuit avec le fa suraigu.

Il est inexact de considérer la pure voix de tête comme dénuée de force. Bien utilisée, elle tire de son timbre toutes les ressources de puissance, et, tenue par les muscles de la poitrine et la tension du diaphragme, elle produira des sons d'une force surprenante.

Dès que la voix de tête est en question, *jamais* on ne doit chanter un **a** ouvert, qui aplatirait tout à fait la langue. On doit penser à **e** et **i**, mélanger **e** et **i** avec **ou**, et amener ainsi la position qui libère le chemin, pour que le souffle parvienne aux cavités de la tête.

En revanche, les chanteurs qui articulent **e** et **i** avec trop d'acuité, n'ont qu'à les mélanger de **ou**, et placer ainsi le larynx plus bas: la voyelle et le son prendront une couleur plus sombre.

Comme, sur les sons élevés, la montée du souffle en arrière détermine une circulation d'ondes aux vibrations très rapides, — d'autant plus rapides que les notes sont plus hautes, — à la moindre pression qui compromet le moule, la tranquillité du son, sa hauteur et peut-être le son tout entier se trouvent en péril. Chaque son élevé doit s'envoler, *planer*, comme toute hauteur de son en général.

Basse et baryton limitent leurs voix en haut sur

par conséquent en voix mixte. Jamais on ne réclame d'eux la voix de tête, les sons de fausset. Pourtant je considère comme absolument nécessaire à tout artiste du chant de se rendre compte de son fausset, pour le tenir sciemment à sa disposition. Nulle basse, nul baryton ne devrait omettre de lui consacrer l'attention convenable et d'apprendre à s'en servir comme d'un précieux recours.

Avec quelle maîtrise Betz — Jean de Reszké aussi — en faisait usage! Comme la voix sonnait pure et belle dans toutes ses parties, comme elle était également puissante et absolument fraîche! Et que l'on ne suppose pas que la nature seule en avait le mérite. Débutant, Betz fut trouvé insuffisant à Berlin. On le mit en demeure de se perfectionner ou de chercher un engagement ailleurs, et l'on avait déjà quelqu'un en vue pour le remplacer. Il opta pour le travail, se mit en même temps au violoncelle, apprit à *écouter* et s'éleva enfin au rang des plus grands maîtres, au point de rester inoubliable dans beaucoup de rôles. Betz connaissait comme moi mainte chose qu'aujourd'hui l'on n'enseigne plus, l'on n'apprend plus. (V. Prononciation.)

A Berlin je me suis plus d'une fois permis cette fantaisie, chantant Mathilde dans Guillaume Tell, de tenir dans une cadence le ré bémol aigu en voix mixte, puis d'affaiblir encore le souffle déjà diminué, de refermer lentement la bouche et, dès lors en espace clos, de continuer à faire vibrer le son non interrompu. Je me rappelle les yeux étonnés du public, cherchant la provenance de ce son d'écho, mince comme un fil.

On peut, en des traits rapides ou lents atteignant ré, mi bémol, mi et même fa, conserver encore une certaine force de tension qui, au moyen de la prononciation **e**, combine les muscles du nez, du larynx, de la poitrine et du diaphragme; naturellement avec état stationnaire de la soufflerie, sur *souffle diminué.* (Cependant les traits rapides, quand ils doivent être particulièrement brillants, doivent maintenir des tensions formidables.) Mais la moindre *pression sur le souffle* amènerait aussitôt la ruine des sons suraigus.

Il y a donc, pour les sons extrêmes de la voix de tête suraiguë, un amoindrissement des plus fortes tensions du souffle et contre-tensions du diaphragme, mais le moule subsiste. La langue est large et sans contrainte; on prononce, d'autant plus qu'on veut aller plus haut, beaucoup de **i** souple au dessous de la langue en arrière de la gorge, sans jamais presser, et en amenant au dessous la pensée assouplissante de **ou**. Mais à la descente de la gamme ou du trait, l'**i**, d'abord si souplement maintenu, est *peu à peu* appuyé en dessous par renforcement d'**y** et de **e**, poussé plus haut vers la paroi nasale et nettement élevé, car les sons descendants tombent aisément trop bas quand le chanteur a l'idée de leur descente. Chaque son descendant doit être doublement remonté, soit par **i** plus aigu, soit par adoucissement ou par rétrécissement contre le nez. Puis **e** se prononce de plus en plus fort contre la presse du souffle, et, étant remonté en arrière, par conséquent rendu plus étroit, sert en même temps de soutien à **i** dans la descente.

Pour en revenir aux sons suraigus, que l'on trouve le plus aisément à bouche fermée, c'est dans le haut de la voix mixte qu'ils prennent naissance, mais en eux se ressent plus fine encore, c'est à dire verticale, quasi effilée, la liaison du diaphragme avec la position du nez et le larynx. Dans la poitrine et la presse du souffle tout s'arrête et se roidit, il n'y faut plus rien pousser ni bouger. Le larynx même doit à peine prononcer encore **e**, tout se place sur l'**i** le plus doux en un long moule étroitement lié, immobilisé. Il ne reste presque plus que des pensées de **e**, **yi** et **ou**, pour accomplir le travail le plus subtil sur une presse de souffle roidie, par conséquent avec une force de souffle complètement réduite. C'est avec la plus grande subtilité qu'une incessante prononciation de **i** soutiendra le son en même temps que le courant du souffle montant en arrière.

Le larynx se tient souple et large sous la langue également souple et large, accommodée à la hauteur du son. L'un avec l'autre, ils séparent pour ainsi dire la gorge du thorax et du cou, de façon tout à fait souple, sans que soient ressentis les accroissements de tension, que le palais lui-même semble à peine

effectuer mais qui néanmoins doivent s'accomplir de toutes parts. Il ne vient plus vibrer vers les cavités de la tête qu'une très petite quantité de souffle, mais qui fait entendre des sons d'une délicatesse de violon et, à bouche fermée, — ce que j'appellerais «moule d'écho», — une musique de cristal semblant provenir de lointaines sphères. De tels sons peuvent être tenus longtemps, et même, en ouvrant lentement la bouche et prononçant plus nettement, prendre un peu de corps, et enfin, en y mettant assez d'habileté, être prudemment transformés en voix mixte au moyen d'e et **i**. Que ne réaliserait-on pas, si l'on vivait assez longtemps?

**Lignes rouges:**

**Sensation de la voix de tête suraiguë non mélangée.**

*V. page 40.*

Avec ces résonances de tête supérieures j'atteins encore aujourd'hui le **la** et le **si** suraigus quand je n'ai pas trop de catarrhe, et je puis les attaquer plusieurs fois de suite, même à bouche ouverte, — j'en ai mainte fois fait la preuve devant mes élèves, — sans recourir au moule d'écho. Toutes mes élèves, même les contralti, montent et descendent lentement la grande gamme dans toute l'étendue jusqu'au **fa** et **sol** aigus. Il y a même un jeune soprano qui réalise en staccato (notes piquées) des sons d'une puissance rare, grâce à la souplesse particulière d'une voyelle **a**, selon moi imparfaite, qu'elle amène au palais jusqu'aux **plus grandes hauteurs.**

## STACCATO (SONS PIQUÉS)

Le staccato peut être produit, — pour mieux dire: ressenti, — de diverses manières, la position du moule s'y prêtant plus ou moins selon les personnes ou les habitudes. Il y faut avant tout le moule libre — disons: le moule creux — de **ou**, que l'on peut se figurer très en avant, ou parfois, suivant les individus, très en arrière. Nez et palais composent une selle, un ensellement fermement tendu en haut, sur lequel convergent tous les effets du travail musculaire des différents organes. Cette selle fait opposition au diaphragme, et leur ensemble constitue le moule de cloche. Le battant, c'est à dire le larynx, vient, — sitôt le moule établi, la bouche ouverte, — avec sa forte tension e et l'action correspondante des muscles de la poitrine, battre l'intérieur de ce moule creux de **ou**, et atteint son but comme une balle atteint le noir d'une cible. Le diaphragme doit étayer, et cette fois sans négligence, ces attaques du larynx, car il importe qu'il maintienne en dessous la fermeté du moule. Comme lors de l'impulsion du souffle, le moule demeure immobilisé avec le souffle, tant qu'il se fait des staccati. La bouche reste ouverte, sans se refermer même dans les pauses entre les battements de notes, car ce ne sont que pauses silencieuses entre des sons successifs sans paroles et il n'est point repris de souffle: Impulsion du souffle — pause — battement — pause — battement — pause, etc.

En tout cas le nez doit être doucement gonflé très en avant sur **ou**, afin de constituer le moule de cloche par sa liaison avec le voile. Le moule demeure creux jusqu'à ce que le battant le frappe en dedans avec l'attaque e, en se servant tout spécialement pour cela des muscles de la poitrine dans la prononciation, c'est à dire à chacune des attaques successives. Celui qui, en cette position du voile nécessaire au moule, peut en toute souplesse fermer la gorge vers l'arrière au moyen de la langue, peut sans prononciation, par la seule inflexion de sa pensée vers **i** ou vers **ou**, produire d'excellents sons de flageolet (flûtés, harmoniques) et de tête suraiguë.

Dans le staccato l'action du diaphragme est très forte, pour déterminer le battement et rétablir aussitôt l'état d'impulsion du souffle.

## LE CHEVROTEMENT

Les grandes voix, produites par de très puissants organes où le souffle peut se répandre largement et fortement, sont sujettes au chevrotement, parce que le flux du souffle, au lieu d'être poussé par la presse abdominale contre la poitrine, appareil de contrôle, et de là, par un détour, amené aux ligaments vocaux (cordes vocales), arrive contre eux trop directement, chassé au travers du larynx par la poussée du diaphragme. Si fortes que soient des cordes vocales, elles ne peuvent supporter une pression de souffle sans contrôle, c'est à dire un choc direct. Il faut apprendre le jeu des différentes fonctions musculaires, pour les tendre et les ménager.

Dans la préparation, la poitrine ne doit être soulevée qu'un peu par l'impulsion du souffle: on aurait donc là un exercice d'élargissement de la poitrine à se proposer. La pression du souffle doit se maintenir, grâce à la prononciation de e, aussi longtemps qu'il est désirable de tenir un son ou chanter une phrase. Dès que cessent les tensions élastiques des organes de la prononciation contre la presse de l'abdomen et de la poitrine, c'est la fin pour le son comme pour le souffle. Ce n'est qu'à l'extrême fin du chant que la pression peut décroître graduellement, la poitrine s'abaisser à peine, alors que jusque par delà la fin doivent se maintenir le moule du chant et celui de la parole. Tandis que je chante, j'ai l'obligation de soutenir *régulièrement* la pression du souffle contre la poitrine, car c'est le seul moyen d'envoyer le souffle *régulièrement aux cordes vocales*, condition essentielle d'un son calme et d'un bon fonctionnement des cordes. Le contrôle du souffle ne doit jamais cesser. Ce n'est qu'au début du chant que la poitrine — contre laquelle le souffle est poussé — commence lentement à se gonfler, pour atteindre sa plus grande dilatation quand la phrase de souffle arrive à sa fin. Alors la poitrine redescend lentement. Jamais le son ne devrait être trop fort ou trop faible pour rester contrôlable, mais toujours être produit par le souffle diminué: loi que le chanteur ne doit pas enfreindre.

Je fixe toute mon attention sur la pression contre la poitrine, porte du magasin du souffle, d'où j'envoie *sans interruption*, aux ligaments vocaux, seulement la quantité de souffle voulue. Je n'y mets ni avarice,

ni prodigalité. En plus du calme, la pression contre la poitrine (le contrôle) donne au son la force et la durée. Du bon contrôle et de la prononciation constante dépend la longueur du souffle qui sans interruption s'en va vers les résonances et, maintenu dans le moule élastique des instruments de résonance, est utilisé, par la prononciation, au service de notre volonté.

On voit bien maintenant le dommage que causerait aux ligaments vocaux un courant de souffle non contrôlé, lancé au travers en toute sa force. Il suffira de regarder un dessin des cordes vocales pour comprendre la folie d'exposer ces ligaments menus et délicats à de véritables explosions de souffle. On ne les ménagera jamais assez, mais aussi on ne les exercera jamais assez. Leur épargnant tout travail excessif, on le reportera sur l'appareil contrôleur des muscles de la poitrine et sur les tensions, qui à la longue apprennent à supporter un heurt raisonnable.

Le chevrotement peut encore provenir d'un défaut de position du larynx, qui n'est pas assez étroitement amené sous le nez et le menton, et n'est pas combiné avec les voyelles de placement i et e, de sorte qu'il vacille. Le seul remède est une énergique mise en position du larynx sur e, c'est à dire la coordination des forces de tension des muscles de la poitrine et du diaphragme, que la prononciation de la voyelle e devra renouveler sans relâche; il est probable en effet que le mal provient d'une inertie des muscles du diaphragme, qui n'effectuent pas de contre-travail, c'est à dire ne se combinent point avec les organes supérieurs: le professeur doit y veiller.

Même le vibrato, tendance commune aux fortes voix, devrait être combattu dès l'origine, car c'est de lui que vient peu à peu le chevrotement, et plus tard pis encore. Les mélanges de voyelles donnent de la vie au son: il n'y a donc aucun danger à y recourir. Le vibrato est un premier pas vers l'abîme, le trémolo ou chevrotement est le second, et au delà c'est l'état bien plus désespéré où l'on se met à chanter trop bas les sons supérieurs du médium. Au surmenage des ligaments vocaux vient s'ajouter la fatigue des muscles du cou, qui, pour avoir été serrés convulsivement, ont à la longue perdu leur pouvoir de contraction et détente *élastiques*, la hauteur et la force étant obtenues de manière incorrecte, *en forçant*. L'une et l'autre ne comportent point d'effort: la hauteur n'est atteinte qu'en planant au dessus de tout, la force ne résulte pas du serrement convulsif des muscles du cou, mais d'une libre circulation dans le moule du souffle et les cavités de résonance, lorsque tout est dirigé par l'appareil de *contrôle*, maître de *l'écoulement du souffle*.

## LA MÉCONNAISSANCE DE LA VOIX DE TÊTE (harmoniques du son) A DE GRAVES CONSÉQUENCES

Plus on a fait d'efforts pour atteindre la hauteur et la force, pour les maintenir, plus les suites sont fâcheuses. Pour la plupart des malheureux chanteurs l'aboutissement est le même: la voix est perdue! Il est déjà difficile d'éviter le premier pas vers l'abîme, et le second, marqué par le chevrotement: car leurs causes sont rarement découvertes, leurs remèdes plus rarement encore; mais pour se tirer du dernier pas il faut livrer bataille, et la victoire n'est qu'au prix d'une indicible patience.

Des cures miraculeuses, il n'y en a pas pour le chanteur. On ne regagne qu'avec une extrême lenteur, ondulation par ondulation. Ce mot d'ondulation donne déjà l'idée de ce travail. Plus jamais de souffle non contrôlé sur les cordes vocales épuisées, mais toujours application du souffle contre la poitrine, comme si c'était de là qu'il eût à sortir directement. Ne rien demander aux muscles du cou tant qu'ils ne sont pas déshabitués de leurs contractions convulsives, — tant que les sons harmoniques n'ont point retrouvé leurs ondulations correctes, retrouvé leur *régularité* d'ondulation, maintenue *longuement*, même dans le *pianissimo*. Tâche qui semble d'abord impossible, tâche réellement *très* dure, réclamant toute l'énergie du malade. Mais la possibilité existe et l'on ne doit point dissimuler que c'est le seul moyen de complète guérison. Le malade a une période effroyable à traverser. S'il est diligent et attentif, il en est très vite à ne plus pouvoir chanter suivant son ancienne méthode, mais la nouvelle lui est d'autant plus étrangère que l'oreille ne peut diriger, encore faussée par les anciennes habitudes. Avant qu'il puisse redemander quelque chose à ses muscles si longtemps maltraités par les fautes, il se passera peut-être *des années*.

Ce n'est pas, pourtant, une raison d'y renoncer: à défaut de la carrière de chanteur, il lui resterait le professorat, car *le professeur doit savoir bien chanter.* Comment décrirait-on des sensations vocales que l'on n'aurait jamais éprouvées? C'est prétendre enseigner une langue que l'on ne parle pas, un instrument dont on n'a jamais joué! Si l'on ne s'entend pas soi-même, comment apprendre aux autres à entendre?

Evidemment il faut tenir compte de la gravité de l'état, et de l'aptitude du malade. Mais une habitude invétérée ne s'enlève pas comme un vieux vêtement; en outre, le vêtement neuf n'est guère commode! Il ne faut attendre guérison prompte ni de soi-même ni d'autrui. Il faut s'y mettre avec courage et énergie, et apprendre à se servir de sa voix en toute connaissance de cause, *consciemment*, comme il aurait fallu le faire dès le début.

Ne point se dissimuler, du reste, que, même après guérison, comme les cors par temps de pluie, les vieilles habitudes reparaissent lorsque les dispositions physiques sont mauvaises. Ne pas se décourager pour cela: la persévérance atteindra le but!

Je l'ai déjà dit, les chanteurs malades de la voix préféreraient recourir aux cures miraculeuses. Or l'on parle de professeurs et de chanteurs, qui se vantent d'accomplir de tels miracles en quelques semaines, en quelques leçons . . .

Je n'ai pas confiance! Et pas davantage en des médicastres armés d'instruments, qui badigeonnent, cautérisent, tailladent le larynx, . . . et font beaucoup plus de mal que de bien!

Le seul et unique remède est la lente et scrupuleuse étude des *origines du mal:* dans la plupart des cas il s'agit de l'*échappement de souffle non contrôlé au travers des ligaments vocaux* et de l'*abandon de la voix de tête,* c'est a dire des harmoniques du son, ainsi que de *forcement de la hauteur et de la force sur une mauvaise place de résonance du palais* et de *serrement convulsif des muscles du cou.* Presque toutes les fautes sont là, et reconnaître sa faute c'est déjà trouver le moyen de s'en défaire.

Le traitement est pénible et long. Il comporte une indescriptible persévérance de la part du patient et de celui qui le soigne, c'est à dire de l'élève et du maître de chant (qui est ici le seul vrai médecin), car l'idée d'impuissance suffit déja à paralyser ces nerfs de la tête qui devront agir aisément et sans effort pour l'attaque de la voix de tête.

Les cures vocales exigent toute l'objectivité, toute la prudence du professeur, par qui l'élève doit être encouragé, et toute la quiétude morale, la force nerveuse, la patience de l'élève, pour que le but soit atteint.

Vouloir, c'est pouvoir!

## LA LANGUE

Au dessus du larynx, c'est de la langue que dépend la direction de la colonne de souffle vers les résonances: on ne saurait donc porter trop d'attention sur la langue et sa position, tant dans la parole que dans le chant. Placée trop haut ou trop bas, elle peut altérer sensiblement le son, l'écraser, même le rendre impossible, en pressant sur le larynx.

Elle a un devoir infiniment délicat, extraordinairement difficile à accomplir. Elle doit se tenir de façon à ne peser ni sur le larynx ni sur l'épiglotte. Langue et larynx doivent se dégager l'un de l'autre, quoiqu'ils travaillent toujours ensemble, car l'un ne doit pas gêner l'autre, et si l'un ne peut plus s'écarter, c'est à l'autre de le faire. Pour cela le dos de la langue doit se tenir haut et le larynx bas.

La langue forme généralement *un creux.* Dans le grave elle a sa position la plus plate, *la pointe* presque *toujours* aux dents de devant et *au dessous,* afin que *le dos* puisse librement monter et descendre.

Forte et souple, la langue doit habilement s'accommoder à chaque lettre, contribuer à la mouler; s'adapter avec la plus grande délicatesse à toute vibration sonore, se prêter avec une rapidité d'éclair, une exactitude absolue, à chaque changement de son et de lettre; sans abandonner trop tôt sa place ou trop longuement s'y attarder, elle doit pouvoir, dans la région la plus haute, prononcer les consonnes presque *dans l'espace.*

Malgré toute sa force et sa fermeté, elle doit avoir la plus grande délicatesse pour ménager le souffle sonore, lequel, nous l'avons dit mainte fois, ne doit pas être soumis à la moindre pression au dessus du

larynx ou même dans le larynx. Il n'est de *pression* qu'aux muscles de l'abdomen et de la poitrine, — et mieux vaudrait dire *poussée* que pression.

La colonne de souffle doit s'élever sans obstacle jusqu'à son extrémité supérieure et, telle qu'un faisceau lumineux, — dilatant et remplissant également toutes les muqueuses de ses rayonnements, — se répandre dans les espaces résonants et pouvoir pénétrer vers les cavités de la tête.

Quand le dos de la langue ne peut monter plus haut, c'est au larynx de se mettre plus bas, comme il arrive fréquemment dans les régions élevées; il suffit alors de mélanger à la voyelle chantée un **ou**, que l'on sent vibrer, avec larynx abaissé, non point en avant dans la bouche, mais *en arrière du nez.* — Là où le larynx sera très bas, la langue ne devra pas aller *trop* haut, car cela gênerait la position du larynx. Tout cela exige l'éducation de l'oreille et des sensations. Tenir constamment larynx, dos de la langue et palais en disposition d'assistance réciproque, doit devenir une habitude.

Après chaque changement de syllabe, je mets une force énorme à ramener *aussitôt* ma langue dans sa position normale pour le chant, c'est à dire la pointe au dessous des dents de devant, le dos soulevé en arrière . Cela, toujours avec la vitesse de l'éclair. En même temps mon larynx se place toujours de façon à n'être point gêné par la langue, à ne point subir de compression.

Langues, méchantes langues! L'une est trop épaisse, l'autre trop mince, celle-ci trop longue, celle-là trop courte!

Que de bonnes raisons invoque la paresse!

## POSITION DE LA BOUCHE (CONTRACTION DES MUSCLES DE LA PAROLE)

Que dois-je éprouver relativement aux muscles de la parole, comment puis-je les contrôler? La meilleure position de la bouche et le meilleur contrôle du travail musculaire des instruments de la parole et de la voix, nous les obtenons quand, dans l'attitude moyenne de chaque voix, nous prononçons un **e** fermé et cherchons à garder la position même après la fin de la voyelle.

Cela ne peut se produire sans une position *souriante* de la bouche, par conséquent sans une forte contraction des muscles de la bouche, de la langue et du cou, qui donnent la sensation d'être retirés, remontés jusqu'aux oreilles.

Alors la langue est à peu près également haute, depuis sa pointe jusqu'en arrière , le palais se tient au dessus non voûté ou un peu abaissé.

Par prononciation d'**e**, **i**, voyelles claires, une partie seulement du souffle affluant de bas en haut peut trouver passage entre la langue et le palais, dans la position donnée. Le reste — à la condition que le larynx ne soit pas trop haut — est obligé de chercher sa résonance par dessus le palais vers les muscles du nez.

Le chemin au dessus du palais pour **e**, **i**, réclame une attention toute spéciale, car c'est la place des harmoniques de la voix de médium. Que le palais souple, pour le médium grave, soit poussé trop loin contre le palais dur, et les sons couverts seront sans timbre. Lors de l'*abaissement du palais au dessous du nez*, on s'assurera particulièrement du concours de ce dernier en gonflant les narines, par conséquent *en évitant* qu'il soit jamais tout à fait fermé.

Je répète l'avertissement: ne pas forcer plusieurs sons toujours à la même place de résonance, mais sur chaque son assurer le moule nécessaire à la progression vers le suivant, car la négligence de cette précaution amènerait tôt ou tard de graves conséquences.

Ne jamais perdre de vue qu'en chantant, aussi bien qu'en parlant, rien ne doit être serré ni fixé, excepté la poussée du souffle contre la poitrine. Il est de la plus haute importance de conserver cette position sur toutes les voyelles, avec les plus imperceptibles modifications.

Comment y parvenir? Voyelles claires, **e** et **i** se chantent avec une position de bouche aimable, quasi souriante. Voyelles sombres, **ou** et **o** disposent les lèvres en cornet. Examinons donc l'attitude des

voyelles, 1° telles qu'on les entend couramment dans le chant et la parole, 2° telles que je les sens et les emploie en chantant, telles qu'elles doivent être chantées et senties.

Comment les lier entre elles ?

Si j'ai à lier étroitement deux voyelles plus ou moins éloignées l'une de l'autre, je dois d'abord établir sur **e** la contraction musculaire, et je pousse entre les deux voyelles, voisines ou non, un **y** bien précis. Pour cela, si par exemple j'ai à lier **e** et **i**, je dois attacher étroitement **e** à **y** et **y** à **i**, de façon à ne pas laisser vide la moindre place de résonance durant les changements de positions d'organes, effectués d'ailleurs avec tant de précaution. Aucun vide, aucun échappement de souffle inutilisé ne doit se produire d'une lettre à l'autre.

On commence par s'exercer sur deux voyelles, puis successivement 3, 4, etc.:

**eyi eyiyou eyiyouyu eyiyoyuyouyeya**

mais jamais plus que n'en comporte le souffle pour rester capable de donner la perfection à la voyelle et au son. Plus intimement se lient les voyelles à l'aide d'**y**, moins la bouche laisse échapper de souffle inutilisé, et plus intime sera la liaison des timbres, moins frappantes les altérations des positions d'organes les uns par rapport aux autres.

Pour aller de **yeyi** à **you**, il est obligatoire de développer fortement la contraction musculaire des lèvres, formant un cornet très allongé qui ne sera jamais suffisamment exagéré, et de produire, à chaque fermeture sur **y**, de nouvelles contractions musculaires des instruments de la parole, lesquels sont susceptibles d'acquérir peu à peu, par l'exercice, la souplesse du meilleur *acier* et sa résistance aux épreuves. De **you** on peut passer à **yu**, encore plus en avant que **ou** et qui exige des lèvres de *fer*, puis à **yo** en attirant au passage l'**i**, qui est au dessus de **o**, ensuite encore à **ye**, et seulement alors à **ya**, dont la sensation se figurera: **ou** $o^{i}_{y}a$. L'**y** est mis au dessous de l'**a** pour empêcher cette voyelle de glisser au dessous, la pensée de **a** suffisant habituellement pour faire relâcher tous les organes: la langue s'aplatit, le larynx devient flasque, ne tient plus, et la palais non voûté est comme indifférent; un tel **a** serait *la pire, la plus vide des voyelles.*

A chaque changement de voyelle ou de lettre interviennent des altérations de positions organiques, langue, palais et larynx étant obligés de prendre une autre attitude.

Pour **e**, **i**, le larynx est plus étroit et plus haut, le palais abaissé ou normal,
pour **ou**, **o**, **a**, le larynx est bas, le palais se voûte vers le haut.
Pour **e**, **i**, **a**, les lèvres sont tirées en arrière,
pour **ou**, **o**, **u**, **eu**, très allongées en avant.

La lettre auxiliaire **y** relie toutes les autres de façon que tout ait lieu aussi imperceptiblement que possible. Comme elle se prononce avec la langue tirée en haut contre le palais, elle empêche l'effondrement du dos de la langue.

L'exercice se fera très lentement, afin d'y prendre notion des sensations, en ne se désintéressant d'aucune des vibrations sonores composant la hauteur et l'amplitude d'une voyelle ou d'un son.

La contraction musculaire décrite, comprenant le travail capital des instruments de la parole, est aussi nécessaire au chant que le souffle au son. Pour tous les chanteurs et les élèves elle devrait être le perpétuel sujet d'exercices journaliers, autant que possible sur tous les sons de l'échelle vocale. Dans le grave comme dans l'aigu se perd le mordant de **e**, ainsi que la netteté précise de chacune des voyelles. On mélange **e** avec **ou**, **a** et **i**. Tout en haut les voyelles finissent par se confondre, le principal n'étant plus la voyelle, mais le timbre de la note haute.

La seule pensée de **e** et **i**, de cette dernière voyelle surtout, élève le son. L'explication en est que **e** et **i** possèdent, au dessus du palais, des harmoniques qui ouvrent au souffle le chemin des résonances de tête.

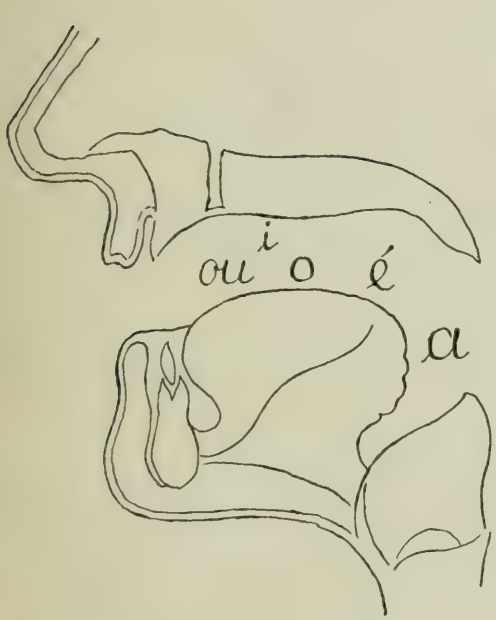
C'est pour cela que les ténors ont fréquemment recours à des changements de paroles qui facilitent les notes hautes par substitution aux voyelles sombres de voyelles claires, c'est à dire riches en **i**. Ils obtiendraient le même résultat sans changer le texte, simplement *en pensant* un **i**.

Sans aucun effort on peut faire les exercices ci-dessus indiqués vingt fois par jour, à des intervalles de 10 à 15 minutes: on constatera bientôt l'affermissement des muscles. La voix se révèlera fraîche, et non point fatiguée comme beaucoup de gens pourraient le croire.

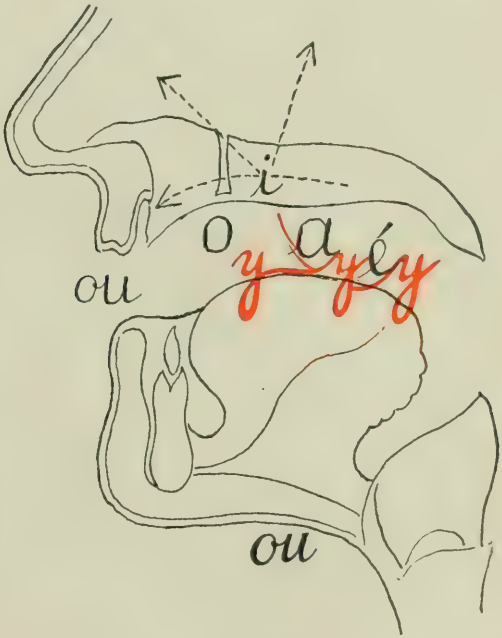
D'un organe non exercé que pourrais-je attendre? Rien!

Sans gymnastique vocale quotidienne, aucune capacité de résistance des muscles. Or il faut une résistance telle qu'on puisse chanter chaque grand rôle dix fois de suite, afin de pouvoir affronter la carrière théâtrale, dans les grandes salles avec les grandes masses orchestrales.

I




II




Quand j'eus à travailler Isolde, j'arrivai à chanter, sans fatigue, six fois de suite le premier acte, à pleine voix avec l'expression et le jeu. Pour tous mes rôles j'ai fait de même. Après avoir répété mille fois à la maison, j'allais dans le théâtre vide répéter pendant des heures les scènes séparées ou la totalité de l'œuvre. Cela me procurait l'assurance de pouvoir compter sur mes forces jusqu'à la dernière note, et bien des fois en finissant je me sentis en état de recommencer. Il faut cela pour réaliser quelque chose de stable.

Le même exercice permet d'atteindre un autre but: non seulement la liaison des voyelles, mais celle de toutes les lettres, syllabes, paroles et phrases. Lentement, par cet exercice, on détermine pour le souffle, le son et la parole (c'est à dire la prononciation) un moule constamment combiné, élastique et inaltérable. Lentement, mais sûrement, on obtient la plus grande capacité de résistance de tous les instruments musculaires de la voix et de la prononciation, l'indéfectible combinaison de résonance du palais et des

cavités de la tête. Ainsi parvient-on finalement à la perfection de l'art du chant, qui ne résulte point de la chance, mais du savoir, et ne se laisse atteindre que par ce chemin, long mais sûr.

D'après le système précédent on liera toutes les autres lettres et créera soi-même des exercices, selon les défauts à corriger. Commencer par un son, et progressivement en lier deux, puis trois, etc.

De plus, on apprendra à mouvoir la langue librement et rapidement, en se hâtant, après prononciation des consonnes, de la replacer, vive comme l'éclair, toujours en la même position — qui assure en arrière la conduite du souffle aux places de résonance des voyelles, — mais non sans l'avoir d'abord détendue après ladite prononciation de consonnes, ce qui occasionne un prompt assouplissement de tout le moule. A tous ces mouvements se rattache l'élastique capacité de contraction et détente des muscles et du larynx. Jamais la pointe de la langue ne doit s'arrêter en haut ou s'y coller.

## LES LÈVRES, MOYEN D'EXPRESSION

Une action tout particulièrement influente sur le son et la parole est celle des lèvres, qui varient de manière si frappante depuis les voyelles claires jusqu'aux voyelles sombres, et dont les mouvements ne seront jamais trop exagérés au cours du travail.

Tout ce que nous réclamons de force et d'élasticité aux muscles du cou et de la langue, nous l'exigerons également des lèvres, qui doivent devenir comme du fer, dont l'intervention a tant d'importance dans la vie du son, et dont on tirera une grande diversité de nuances, une fois conscient de leur pouvoir et capable de les contrôler par la volonté.

Grâce au jeu bien contrôlé des lèvres, qui s'ouvrent et se ferment plus ou moins en diverses positions, chaque voyelle, chaque parole, chaque son réalisera des miracles de colorations et semblera prendre vie.

Les lèvres constituent le dernier calice sonore que traverse le son. Elles peuvent le retenir ou le laisser échapper, le colorer en clair ou en sombre; avant même qu'il ne commence et jusqu'à ce qu'il s'achève, il est l'objet de leur inépuisable activité.

Que l'on se garde d'essayer ce jeu avant d'avoir atteint le calme absolu et la perfection du son, ainsi que la maîtrise de la force musculaire. Il se développera comme l'effet de la force et de l'étude; il ne faut donc pas l'étudier comme un effet.

## LA VOYELLE A DU TEMPS JADIS

Sujet d'innombrables débats: quelle voyelle est la meilleure pour le travail, **a**, **ou**, ou bien une autre? Jadis les études ne se faisaient que sur **a**. C'était la règle chez les vieux maîtres italiens; ma mère avait été instruite avec **a** et faisait chanter ses élèves, pendant les premiers mois, sur cette seule voyelle. Plus tard, certes, on perfectionnait et reprenait chaque voyelle, chaque mot, jusqu'à ce que la perfection fût atteinte et pour toujours fixée dans la mémoire de l'élève aussi bien qu'en son oreille.

Voici comment je comprends la chose:

La bouche du chanteur doit continuellement faire impression agréable. Rictus perpétuels ou gueules de poissons ne sont que laideur et infirmité.

L'attitude agréable de la bouche amène déjà la contraction musculaire des voyelles claires: **a** compte parmi celles-ci.

La plupart des gens, ne sachant pas utiliser leurs moyens de résonance, prononcent **a** complètement à plat. Mais quoique prononcé avec la disposition de la bouche propre aux voyelles claires, **a** ne trouvera sa résonance, dans la parole comme dans le chant, que du côté des voyelles sombres, sur le palais voûté vers le haut, et cela l'oblige à se mélanger avec **o** et **ou**. Il faut d'ailleurs bien veiller à ce que le dos de la langue ne tombe pas, mais demeure haut comme pour **e**. Alors **a** prend une place intermédiaire $\overset{i}{ou\ o\ aye}$ et forme justement la transition entre le clair et le sombre, et inversement.

Il en faut conclure que **a** avait la préférence, comme voyelle d'étude, tant que se tenant correctement entre les deux extrêmes, il satisfaisait à toutes les exigences. C'est la plus difficile des voyelles. Bien

dit, bien chanté, il produit la contraction de muscles nécessaire, la disposition agréable de la bouche, et assure la noblesse du timbre par sa combinaison avec **ou** et **o**. Quand **a** se forme également bien dans toutes les attitudes vocales, la principale difficulté est vaincue.

Mais, pour ceux qui ont été mal éduqués ou qui plus tard ont fait fausse route, le mieux est de commencer avec **e** et **i**, d'arriver ensuite à **ou** et **o**, et de n'aborder **a** que par les autres voyelles combinées. D'ailleurs aucune d'entre elles sans la demi-voyelle intermédiaire **y**, qui les lie toutes et apprend donc à les combiner. Alors on en viendra à l'exercice précédemment indiqué, avec **yeyiya** etc., en apprenant lentement à s'observer. Le succès ne peut tarder, le remède est sûr.

Le bon chanteur italien ne se sert dans la parole et dans le chant que d'un **a** mélangé, et seule la méconnaissance de ce mélange a pu amener la décadence de l'enseignement du chant italien. En Allemagne aussi, c'est la grave erreur. L'**a** plat de la plupart des chanteurs italiens d'aujourd'hui, auquel nulle autre voyelle ne se lie ou se combine, rend impossible toute combinaison vocale et détermine de fâcheux registres; siégeant dans le fond de la gorge, n'atteignant pas la résonance palatale, il a une sonorité commune, désagréable même. L'insuffisance de contraction des muscles de la parole (de la prononciation) a pour conséquence un effort des muscles du cou (serrement de la gorge); ceux-ci ne sont pas en état d'y résister longtemps et ne permettent pas de passer outre. Au bout de quelque temps le son devient trop bas sur les notes de passage. Le fatal chevrotement est la conséquence presque immanquable de cette façon de chanter.

Que l'on tente de monter la gamme sur **a**, et place langue et muscles de la parole vers **e** en cours de route: on sera agréablement surpris de l'effet. Souvent la seule pensée de **e** suffira, car, sans le secours de la volonté, la langue prendra d'elle-même la position.

J'ai gardé le souvenir de Madame Désiré Artôt-Padilha, que j'entendais jadis, avec une voix de mezzo grave, se jouer des grands airs à vocalises, en commençant avec la voyelle **a** et ensuite montant et descendant sur **e, i, ie u oa**. Alors je ne comprenais pas pourquoi; mais à présent je sais: c'est que cela lui était plus facile. Le souffle étant poussé contre les cavités de la tête, la voix de tête est en action.

En arrière de la position **e** on doit ménager autant de place qu'il en faut pour toutes les voyelles, avec les modifications qu'elles comportent. L'important est qu'à l'intérieur du cou la langue soit placée hors du chemin du larynx, que rien ne doit gêner dans le moindre de ses mouvements montants et descendants.

Toutes les voyelles doivent être coulées les unes dans les autres. Le passage d'une voyelle à l'autre doit se faire imperceptiblement, avec possibilité du mouvement inverse.

Heureux les Italiens, qui grâce à leur langue maternelle ont à l'état naturel ce que les autres doivent acquérir par des années de travail! Une seule de leurs syllabes combine souvent trois voyelles; Ex.: **tuoi** (touyoyi), **miei** (miyeyi), **muoia**, etc.

L'italien mélange toutes ses voyelles. Il les polit et les colore l'une par l'autre. Cela contribue grandement à la vie de cet art du chant qui doit être l'objet d'une étude *dans chaque langue*, toutes particularités caractéristiques mises à part.

Pour donner seulement un exemple de la difficulté de l'allemand avec ses syllabes finissant toujours par des consonnes, voir le récit d'entrée de la Norma:

Wer läßt hier Aufruhrstimmen, Kriegsruf ertönen, wollt Ihr die Götter zwingen, Eurem Wahnwitz zu frönen? Wer wagt vermessen, gleich der Prophetin, der Zukunft Nacht zu lichten, wollt Ihr der Götter Plan vorschnell vernichten? Nicht Menschenkräfte können die Wirren dieses Landes schlichten. — Douze terminaisons sur **n**! —

Sediziose voci, voci di guerra, avoi chi alzar si attenta presso all' ara del Dio! V'ha chi presume dettar responsi alla veggente Norma, e di Roma afrettar il fato arcano. Ei non dipende, no, non dipende da potere humano! —

Des italiens nous devons apprendre la liaison des voyelles, des français la nasalisation. L'allemand a l'avantage pour les ressources d'expression. Mais quiconque prétend au titre d'artiste doit tout avoir: le bel canto, chant qui est beau parce que lié, et toute l'expression dont nous avons besoin, conformément à la culture de notre être, pour l'interprétation des chefs d'œuvre des grands esprits, afin de procurer au public une salutaire jouissance.

Un son vivant résulte des tensions musculaires de tous les organes vocaux, de la prononciation techniquement parfaite, ainsi que de la coloration sonore bien appropriée, sans laquelle il n'est point d'expression ni d'impression profonde.

Le larynx doit monter et descendre sans être gêné par la langue, le voile du palais s'élever et s'abaisser, le palais souple s'ajuster plus ou moins au palais dur. Les fortes contractions élastiques nécessitent une détente souple, prudente.

Ma sensation d'allongement du cou provient de la très forte mais très élastique contraction de mes muscles, sans cesse capables de détente, flexibles comme l'acier, auxquels je puis tout demander — parce que je ne demande jamais trop — et que je travaille chaque jour. Des exercices, j'en fais même dans les entr'actes et, loin de me fatiguer, ils me redonnent des forces.

Le jeu d'ensemble de tous les organes, de même que chaque fonction prise isolément, doit s'accomplir élastiquement, sans contrainte ni crispation. Le fonctionnement réciproque doit être vigoureux et néanmoins flexible, afin que le souffle, générateur du son, — lorsqu'au travers des organes les plus divers, les plus complexes (comme les ventricules de Morgagni) il va simplement effleurer certains autres, lorsqu'il parvient à se répandre en s'appuyant sur les uns, s'engouffrant dans les autres, — trouve toutes choses en état de préparation pour les nécessités de chaque son, de chaque position. Le tout finit par s'accorder, avec l'habitude.

La division correcte du souffle et la combinaison des résonances donnent l'égalité de la voix.

Le mélange correct des voyelles donne la coloration du son.

**Ou**, **o**, **a** réclament plus de résonance palatale avec abaissement du larynx;

**E**, **i** réclament plus de résonance de tête avec élévation du larynx:

Le palais est voûté plus haut (la langue forme un creux) pour **ou**, **o**, **u**, **a** que pour **e**, **i** où la langue se tient haute.

Il y a des chanteurs qui mettent le larynx trop bas, chantent trop vers **ou**, voûtent trop haut le palais. Ce sont des voix très sombres, caverneuses même: il leur manque la réaction du larynx au moyen de **e**.

En revanche, d'autres le poussent trop haut, avec une position **e** permanente. Ce sont des voix très claires, perçantes, d'une sonorité commune, fréquemment bêlante ou chevrotante.

Les deux cas sont fautifs et laids. Pour l'un et pour l'autre, on trouvera la juste mesure quand l'oreille se sera affinée, quand le goût se sera purifié, sous l'influence d'un maître, au moyen d'exemples pris sur soi-même et sur autrui.

Pour ennoblir la parole et le chant, toute voyelle qui n'est pas déjà un **ou** devra être mélangée de **o** et **ou**. Pour rendre la sonorité aimable, on mélangera de **a**, **e** et **i**. Cela revient à utiliser tous les modes de résonance et en tirer les colorations favorables au son, à la parole et à l'expression.

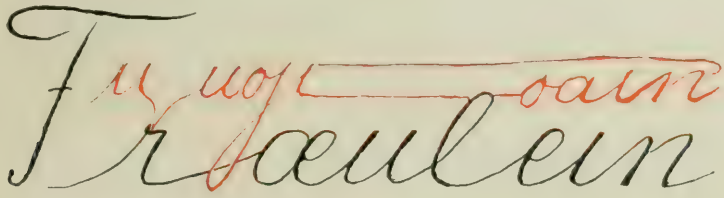
C'est ainsi qu'un son peut être pris et chanté de façons bien différentes. Tout état de mélange doit pouvoir se modifier suivant l'expression à donner. Mais dès qu'il s'agit d'une *phrase musicale*, réunissant plusieurs sons et paroles ou seulement plusieurs sons, c'est le mouvement de l'ensemble qui fait loi, et, jusqu'à un certain point, l'expression doit être sacrifiée à la beauté de la ligne musicale.

Avec de l'habileté on arrive à mettre une certaine expression même dans les phrases superficielles et les vocalises. Ainsi dans les airs à vocalises de Mozart, par la pratique du crescendo, le jeu du souffle, sa rupture, j'ai toujours cherché à obtenir un peu d'expression, ce qui m'a particulièrement réussi dans l'«Enlèvement au Sérail», où j'arrivais à donner aux vocalises le caractère douloureux au premier acte, héroïque au second. Sans aller jusqu'au maniérisme, il faut tirer parti de tous les moyens d'expression permis à l'artiste.

## VOYELLES AUXILIAIRES

On peut comparer aux verbes auxiliaires «être» et «avoir» les voyelles auxiliaires **e**, **i**, **ou**, dont nous sommes obligés de nous servir continuellement. On trouvera peut-être excessif l'exemple que je vais donner; mais la prononciation s'accomplit réellement comme je l'indique, quoique l'on n'en saisisse jamais le détail. Le moyen paraît extraordinaire, mais correspond bien au but, qui est d'éviter toute perte de résonance, toute rupture capable de porter atteinte à la perfection du son.

Pour chanter, par exemple, le mot «Fräulein»*), je dois avant tout établir dans ma pensée la hauteur c'est à dire la ligne du son, avant d'attaquer l'**f**. Le son doit exister déja sur **f**, avant que je ne l'aie prononcé; pour aller de **f** à **r** — sans qu'il se produise d'intervalle muet — je dois mettre en jeu une voyelle auxiliaire, **ou** ou **e**. L'**r** ne doit pas retomber mais s'enchaîner encore à **ou** (ou **e** suivant les cas), de façon que la langue ne retombe pas en arrière , mais accomplisse ses vibrations à peu près comme ceci , c'est à dire en ligne droite.



Il est fort intéressant de remarquer tout ce qui peut se gagner ou se perdre en ampleur et beauté sur un mot. Sans voyelles auxiliaires nous ne tions pas les résonances dans les mots, ce qui donne une diction hachée et non une sonorité musicale. Pour que nul ne s'en aperçoive, il faut que la manœuvre soit réalisée avec beaucoup d'art, et le mieux sera de s'y exercer, au début, lentement sur une seule note, un monosyllabe, puis progressivement avec prudence sur deux sons, deux syllabes, etc. Ainsi l'élève apprend à entendre; mais c'est très lentement et très longtemps qu'il doit apprendre à entendre, jusqu'à ce qu'aucune vibration ne manque au son et au mot, jusqu'à ce que tout soit bien gravé dans sa mémoire. Il faut toujours avoir à sa disposition les voyelles auxiliaires: du recours à **ou** l'auditeur ne devra percevoir que la noblesse et la chaleur du son, et du recours à **e** et **i** la portée et la clarté.

## SONORITÉ ET SÉPARATION DES CONSONNES

Les consonnes **k**, **l**, **m**, **n**, **p**, **r**, **s**, **t** doivent être rendues sonores à la fin d'un mot ou d'une syllabe, par addition d'un **e** assez net; Ex: sele, miele, etc.

Ce qu'aujourd'hui personne n'enseigne, ne connaît, ne pratique, ce que Betz et moi savions encore, et qui menace de disparaître avec moi, c'est le procédé logique de division et terminaison des syllabes. Peut-être provient-il de l'école italienne.

On me l'apprit spécialement sur les doubles consonnes. Lorsqu'on en rencontrait deux successives, on les séparait, en émoussant la sonorité de la première, — comme dans im‿mense, — conservant autant que possible la nasalisation de la syllabe et du son, fermant les lèvres, produisant une pause entre les syllabes, et abordant ensuite la seconde par prononciation de la seconde consonne.

Et ainsi, non seulement pour deux consonnes identiques, mais partout où deux consonnes se présentaient à une séparation de syllabes, Ex.: dis‿cours, pal‿mier, sec‿teur, cour‿lis. La nasalisation est ici d'un grand secours.

Parmi les consonnes, **n** a une importance particulière. Pour s'assurer de la hauteur d'une note, il n'y a qu'à l'essayer sur **n**, c'est à dire: prononcer **ene**, en s'arrêtant longuement sur **n** à bouche presque fermée — seulement les lèvres ouvertes — et faisant vibrer la consonne, avec un peu de **i** au dessus et un peu de **e** au dessous. On apprendra ainsi à sentir exactement la position du nez, avec la position du palais correspondante; on apprendra également à observer combien tout doit rester fermé dans la bouche et combien, malgré cela, — ou justement à cause de cela, — arrivent à se développer la sonorité de poitrine

*) Prononciation: Froilain (en français: demoiselle). On réaliserait un exemple analogue avec le mot français: Froisser.

de la résonance inférieure (au dessous du palais) et celle qui est située au dessus du palais pour les harmoniques supérieures. Cette sonorité supérieure, au dessus du palais, doit participer au son sur chaque consonne, sur chaque lettre. Elle est en même temps, pour la voyelle produite à la place correcte, — voyelle qui ne doit point éclater après une consonne, et par conséquent qui ne doit pas être chantée à bouche large ouverte, — le régulateur de la sonorité de poitrine ainsi que de la sonorité supérieure de la note par dessus le palais; à la condition que larynx, muscles de la poitrine et diaphragme soient et demeurent en connexion sur les positions nécessaires au son et à la prononciation.

On ne comprend à quel point le chant sans séparation des syllabes est fastidieux, qu'après avoir appris à séparer les consonnes. Même le chant reçoit une coloration nouvelle de la terminaison nasale, et il faut en tenir compte; en outre la parole est rendue bien plus compréhensible, surtout dans les grands espaces où il faut du temps pour qu'elle parvienne à l'auditeur. Cette terminaison nasale assure en outre la liaison constante des lettres avec le son, — alors même que cette liaison doit un instant sembler interrompue.

Tel est l'enseignement que je donne à mes élèves. Mais la plupart trouvent qu'il est fantastique de s'astreindre à prononcer de la sorte, et il est bien rare qu'ils y viennent, quoique ce soit le seul moyen d'atteindre la perfection de l'art. Excepté Betz, je n'ai entendu personne pratiquer la pure technique des consonnes. Après moi cela ne s'enseignera plus. Il était écrit que je serais la dernière. Dommage!

## TRAVAIL PRATIQUE

Il y a avantage à commencer l'étude du chant par des sons portés. Une certaine préparation est faite sur **a**, mélangé d'**ou** et **o**. L'envie de bâiller fait prendre une position où la langue est correctement placée.

Pour ne pas trop fatiguer les voix jeunes, mieux vaut commencer dans la région moyenne, aller chromatiquement vers le haut, puis du son de départ vers le bas. Tous les autres exercices commencent dans le grave et montent vers l'aigu.

Il faut avoir obtenu un son isolé qui soit bon et reconnu correct, avant de pouvoir lui en adjoindre un second. On peut en outre faire des exercices sur syllabes détachées ou mots d'une syllabe.

Surveiller à la glace la position de la bouche et de la langue. La voyelle **a** doit être mélangée d'**o** et **ou**, le souffle poussé avec force contre la poitrine où l'on sent son attaque en même temps qu'au palais. Chanter d'abord piano, puis decrescendo, puis lentement crescendo, pour terminer peu à peu en un piano *bien contrôlé*.

Au moment même où je pose un son sur son extrême pointe au palais, je laisse au dessus du palais planer les harmoniques, les deux choses n'en faisant qu'une en ma pensée. Ce n'est que dans le plus grave que je laisse jusqu'à un certain point se perdre les harmoniques supérieures et dans le suraigu les inférieures (résonance des cavités de la tête et résonance du palais).

Chez moi le cou (la gorge) n'entre pas en ligne de compte; je n'en sens absolument rien: tout au plus le doux écoulement du souffle à l'arrière. Ne jamais forcer un son, jamais presser le souffle sur la paroi de résonance, mais uniquement contre la poitrine et ne jamais le retenir dans l'abdomen. L'abdomen doit être toujours assoupli et détendu, spécialement dans un rapide changement de parole. Ne point tendre convulsivement ses organes, mais les laisser fonctionner avec élasticité. Que nulle contraction musculaire ne dépasse la capacité de détente: un son doit pouvoir être chanté, soit forté, soit piano, avec aisance et maîtrise de tous les moyens. Enfin, par dessus tout, chanter avec préoccupation de la hauteur.

Ainsi l'on réserve à l'oreille le contrôle de la hauteur, de la force et de la tenue du son, des forces dont on dispose, et des faiblesses aussi, dont on a l'obligation, souvent, de se faire une puissance. Bref, il faut savoir discerner et produire un son parfait.

Dans tous les exercices on va aussi bas et aussi haut que la voix le permet sans effort; entre les exercices on fait toujours de petites pauses, même sans être fatigué, de façon à être plus dispos pour le suivant. Avec quelque aptitude et de la bonne volonté, la voix prend de l'étendue et acquiert les attitudes correctes, conformes à la nature. L'élève s'aperçoit, à l'occasion, de l'étendue que peut gagner sa

voix. Pour les amateurs cela n'importe guère, mais quiconque prétend à la carrière d'artiste, est obligé d'y travailler.

Comme second exercice, on lie ensemble, lentement, deux demi-tons sur une ou deux voyelles, en se faisant un pont de voyelles auxiliaires et d'**y**, soutien de la langue; etc.

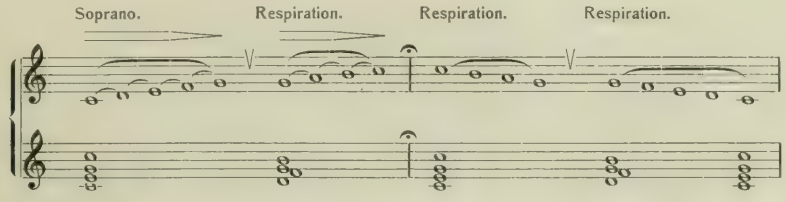
Chaque son doit bénéficier du jeu de tous les organes, et réunir force, éclat et souplesse, afin de pouvoir, avant de quitter une note, créer déjà son moule de transplantation vers le haut ou vers le bas, pour assurer la note suivante.

Ne quitter aucun exercice avant que chaque vibration de chaque note ait été reconnue *parfaite*, aussi bien pour l'oreille du professeur que pour celle de l'élève.

Il faut du temps pour acquérir la science du son. Ce n'est que longtemps après avoir franchi les lèvres et s'être répandu dans l'espace, qu'il parvient à retentir dans la conscience de l'auditeur aussi bien que du chanteur lui-même. Par conséquent *travailler lentement, écouter lentement.*

## LA GRANDE GAMME

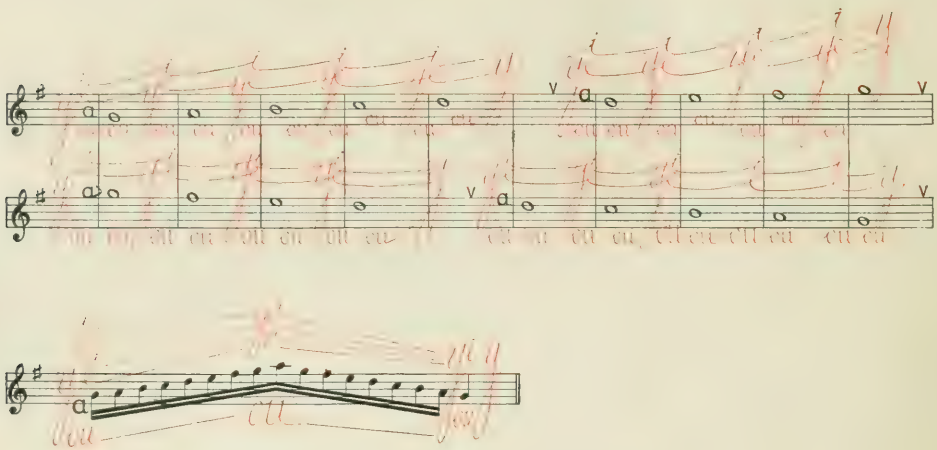
Voici l'exercice le plus nécessaire, quelle que soit la voix. On l'avait enseigné à ma mère, qui l'apprit à tous ses élèves et à nous. Mais je serai la seule qui l'ait fidèlement pratiqué. Les autres, j'en doute. Elève, il faut le faire deux fois par jour; chanteur professionnel, au moins une.




Bien préparer le souffle, mieux encore l'expiration; car le chemin de ces 5 ou 4 notes est plus long qu'on ne pense.

Attaquer avec sûreté le premier son, et aussitôt après l'attaque le réduire, c'est à dire l'assouplir, par détente du diaphragme, le souffle décroissant. Tous les organes vocaux suivent cette détente et deviennent donc élastiques. Le souffle peut seulement alors remplir son moule de sonorité, en demeurant soumis au contrôle, quelle que soit la durée, la force à donner au son. Cependant son afflux excessif serait laid et antiartistique. Grâce à cette transformation de l'énergie en élasticité, qu'exige l'attaque, il n'y a plus à craindre de heurt du souffle ou de roidissement des organes. Mais ne jamais oublier que les organes comme le nez, le palais, la langue, le larynx et le diaphragme doivent être ramenés à la souplesse, à l'élasticité, au moyen de la détente du diaphragme. Ensuite, sans renforcer particulièrement le son, c'est à dire faire un crescendo, on cherche, pour aller plus loin, à établir *en pensée* le moule de transplantation pour le son prochain. La pensée doit de beaucoup précéder l'acte. — La hauteur une fois fixée, on détend encore le diaphragme, et avec lui tous les autres organes que l'on tient ainsi en état de flexibilité. Sans porter atteinte au moule du son actuellement tenu (garantie de son existence jusqu'au dernier moment), on élève nez, palais, langue, avec la pensée de **i** et **e**, puis, avec une plus énergique mais plus élastique position du larynx sur **e**, toujours vers l'avant et vers le bas, on pousse le nouveau moule, déjà modifié dans la pensée, à la place créée pour le son prochain. La hauteur assurée, par combinaison de **e** avec **i**, le larynx se place aussitôt sous la langue sur **ou**; autrement dit: il s'assouplit pour être prêt à de nouvelles actions élastiques. C'est seulement maintenant que le deuxième son pourra être parfait. Avant et après chaque changement de note et de lettre se renouvellent tous les actes ci-dessus indiqués, et le son le plus grave doit être placé de façon à amener la résonance supérieure, c'est à dire la voix de tête.

Lorsque **i** est déjà placé très haut, on peut continuer la route avec **ou**; cela s'appelle: aider avec le diaphragme. Ou bien, diaphragme et larynx étant déjà très souplement liés sur **ou**, on peut continuer

avec **i**, ou avec **i** et **e**; c'est déterminer le mouvement progressif et la modification des moules sonores avec le nez, le palais et la langue.

Les traits rouges figurent les positions et sensations.

La position **e** du larynx en liaison étroite avec la position **i** du nez, entraînant chaque fois le renouvellement de l'ouverture de l'épiglotte, crée et maintient *le corps du son.* Elle permet les évolutions de moule vers le haut et le bas, la concentration vers un point unique des positions organiques et des valeurs sonores; mais sans l'**y** — charnière de liaison élastique — elle ne suffirait à produire aucune liaison dans la succession des sons, les détentes et créations de moules; il ne faut donc la considérer que comme une concentration du son. Mais ce point central lui-même doit être élastiquement sous la dépendance de tous les mouvements de moule et, dans des cas où nez, palais, langue ou diaphragme n'agissent pas assez vite, peut intervenir plus énergiquement qu'il ne serait nécessaire dans les conditions normales; cela s'appelle: rendre la voyelle **e** plus forte que **i** ou **ou**, en raison de l'expression.

Certains chanteurs ne vocalisent rapidement que sur **a**, en laissant aller le larynx, non lié aux muscles du nez, du palais, du diaphragme; les notes de leurs traits, au lieu de se rattacher comme des perles sur un fil, sautillent séparément de côté et d'autre. Vocalisation qu'on n'appelle plus «roucoulement», mais bien plutôt «gloussement», et qui n'a rien de commun avec l'art du chant.

Tant que **ou**, **e**, **i** sont voyelles auxiliaires, il n'y a pas lieu de les prononcer de façon à être entendues. (Excepté dans le cas des diphtongues: rouet, froid, mieux, dièze, etc.)

Dans tout ce qui précède, elles ne sont que des intermédiaires, des ponts jetés entre les sons, des agrafes. On peut en mettre partout, pourvu que ce soit avec adresse.

Le but principal de la grande gamme est l'assouplissement du moule et l'utilisation du souffle diminué (soumis au contrôle), la sécurité de préparation du moule de transplantation, le dosage du mélange des voyelles, favorisant les prises de positions des organes et les modifications à peine perceptibles qui doivent se produire à chaque son.

C'est en outre l'utilisation systématique des résonances du palais et de la tête, surtout de la dernière dont la sonorité, planant au dessus de tout, assume, au moyen de la nasalisation, la liaison sur toute la gamme.

Sans effort, mais non sans énergie, la gamme doit être travaillée peu à peu sur toute l'étendue vocale, c'est à dire — quand les progrès l'auront permis — sur 13 demi-tons successifs, ce qui embrasse deux octaves. C'est ce dont toute voix doit disposer, même lorsque les sons élevés n'ont pas encore tout leur développement. Bien travaillée, la grande gamme fait des miracles. Elle égalise la voix, la rend

malléable, noble, lui donne une égale valeur dans la force et la douceur, se charge de faire disparaître les défauts et les trous, la contrôle enfin jusqu'au tréfonds. Rien ne lui échappe.

Elle fait apparaître le savoir ou l'ignorance, ce qui d'ailleurs est bien désagréable pour les ignorants. C'est en somme l'exercice le plus merveilleux, mais le plus difficile que je connaisse. Lui consacrer 40 minutes par jour, c'est se donner une sécurité et une force que ne procureraient point d'autres exercices, fussent-ils continués pendant dix heures.

Ce devrait être la pierre de touche des conservatoires.

Si j'avais à diriger l'un de ceux-ci, dans les trois premières années les élèves ne se présenteraient aux examens que sur des exercices difficiles comme la grande gamme, plutôt que de prétendre étaler une mélodie ou un air, brillant manteau sous lequel se dissimule l'ignorance.

Ma mère m'a enseigné cette gamme, ange gardien de la voix, et d'un tel enseignement je n'aurai jamais assez de reconnaissance. Dans les premiers temps il m'arrivait de l'esquiver. Un moment, je m'imaginai que c'était une fatigue. Ma mère résumait souvent ses avertissements en disant: «Tu t'en repentiras!» Et je m'en suis *grandement* repentie. Ayant cru pouvoir, dans une période d'efforts constants, remplacer cet exercice quotidien par des fusées de vocalises, je ne tardai pas à m'apercevoir que mes notes de passage perdaient leur sûreté, commençaient à vaciller, menaçaient d'être trop basses. Terrible constatation! Cela me coûta des années et des années de pénible et scrupuleux travail, mais je reconnus désormais que c'est une nécessité absolue de travailler continuellement et très consciencieusement ses instruments vocaux, si l'on veut pouvoir compter sur eux.

L'exercice, et spécialement celui de la grande gamme, est le remède à tous dommages et l'assurance la plus puissante contre tous surmenages. Je le pratique chaque jour et souvent deux fois, même quand j'ai de grands rôles à chanter le soir. Alors je n'ai rien à redouter.

N'eussé-je amené mes élèves qu'à bien chanter ce grand exercice, je leur laisserais là un capital dont leurs voix tireraient de gros intérêts. Pour leur faire faire cet exercice il me faut parfois 50 minutes, car je ne laisse point passer un son auquel il manquerait quoi que ce fût en hauteur, force, stabilité, ou la moindre vibration nécessaire au moule de transplantation.

## AGILITÉ ET TRILLE

Les chanteurs et chanteuses à qui manquent le trille et l'agilité sont pour moi des incomplets. Trille et agilité font partie de l'art du chant et lui sont indispensables. Que le chanteur ait ou n'ait pas à s'en servir, n'importe: il lui faut l'un et l'autre à sa disposition. Quiconque ne les enseigne pas ou ne peut les enseigner à ses élèves, est *un mauvais maître;* l'élève qui, malgré les injonctions du maître, néglige et ne pousse pas à la perfection les exercices qui s'y rapportent, est *une mazette.* C'est incapacité ou paresse: deux impossibilités d'atteindre les sommets de l'art. On en peut dire autant de ceux qui se targuent d'une soi-disant faute de langue, — à vrai dire: paresse de langue. Ces bléseurs, chuinteurs ou zézayeurs, qui à chaque **s**, **ch** ou **z** laissent la langue en l'air, je les exclus de l'art du chant.

Pour acquérir l'agilité de la voix, on s'exerce d'abord lentement, puis de plus en plus vite, sur des dessins de 5, 6, 7, 8 notes, etc., en montant et descendant.

Quand on possède bien la grande gamme lente avec liaison nasale, l'aptitude aux dessins rapides se développe d'elle-même, car les règles sont les mêmes et ne peuvent être comprises sans cet exercice préparatoire.

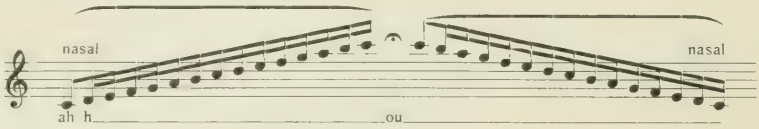
On donne au palais la position de nasalisation, avec larynx et langue sur **eyi**, on tend les uns contre les autres les muscles de la poitrine et le diaphragme, et l'on attaque le son le plus bas du dessin en visant le plus haut. Par prononciation vigoureuse on pousse le souffle contre les muscles de la poitrine et, sans détendre tout à fait la nasalisation, on monte la gamme avec une grande fermeté de tension, en se préoccupant de faire redescendre le larynx.

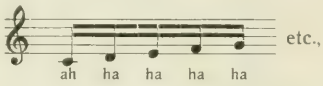
En redescendant on conserve le moule du son le plus haut, si bas qu'on ait à descendre; on fixe donc encore plus étroitement **eyi** contre le nez, de façon que la gamme ne descende pas des marches mais

suive une voie étroite orientée vers le haut, le son le plus haut assurant aux autres une étroite liaison avec le nez et les préservant de tout heurt, de toute dégringolade en cours de route.

Le moule de résonance bien tendu doit, grâce à la souplesse des organes, obéir spontanément à chaque pensée de sonorité et par suite au souffle. La poussée du souffle contre la poitrine ne doit point s'affaiblir: elle doit être continue.

Sur le son *le plus bas* il faut établir déjà la hauteur du son le plus haut, et que les pensées du dessin tout entier se concentrent sur l'émission d'une seule note. Au moyen de **i**–**e**–**ou** les positions du larynx, de la langue et du palais sont ménagées de façon à libérer d'avance le chemin du souffle vers les cavités de la tête pour les sons aigus.

Plus haut, plus vite doivent s'élever les vocalises, plus il leur faut le jeu du souffle avec **e** et **yi** ouvrant la tête. Mais quand on est aux attitudes limites du larynx et de la langue, il faut mettre le larynx plus bas en ayant recours à la voyelle auxiliaire **ou**.

Un trait ou une vocalise quelconque ne doit jamais sonner à l'oreille comme ceci:



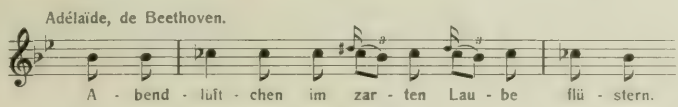

mais en montant doit être lié, nasal et adouci; tout au plus doit-il, parce que le souffle doit affluer incessamment, très fort et très étroit, — recevoir par en dessous l'appui de **h**, qui assure le fort écoulement du souffle et aide à la bifurcation du courant vers les cavités de la tête. Souvent, sur le point de départ d'un trait, on tient fermement le souffle concentré sur la nasalisation, et, — sans perdre la nasalisation, — on laisse la voix de tête, c'est à dire le souffle affluant vers les cavités supérieures, achever seule la vocalise. Cela nécessite une contraction musculaire *très puissante* de la part du cou, de la langue et du palais, c'est à dire que la presse du souffle (la soufflerie) est stationnaire et que l'écoulement du souffle accomplit seul le travail.

Les notes d'agrément ont aussi pour principe la liaison du dessin sonore au diaphragme sur la nasalisation, ce qui se réalise par prononciation de **ou** contre le nez. Au moyen de **ou** le larynx est doucement placé sous la langue; l'**y** maintient correcte la liaison de toutes les voyelles entre elles, c'est la charnière mobile du moule fermé. Chaque voyelle se tient prête à intervenir: **e** et **i** pour monter, **ou** pour descendre. Elles accomplissent vivement et doucement chaque modification du moule sonore, sans jamais le détendre tout à fait.

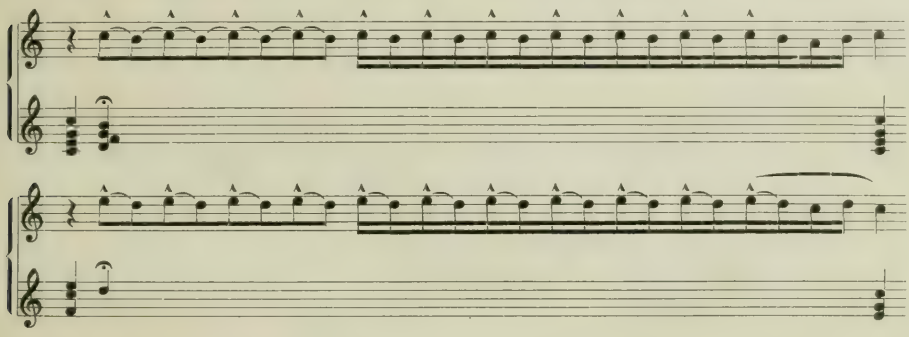
De la réunion de toutes les ressources et de l'intervention particulière de tel ou tel organe, l'exercice conscient permet de tirer les nuances les plus diverses: piano, forte, mezza voce, coloration sombre ou claire, chant rapide ou large, tout cela dans un moule unique, d'une seule respiration. C'est ainsi que chacun peut acquérir la bonne vocalisation et, s'il est habile, en tirer parti même dans le chant sérieux.

Trop souvent une suite de ha ha ha ha haa . . . ., lamentable dégringolade de toutes sortes de sons, remplace les fioritures bien liées du bel canto. Art de plus en plus abandonné, car il est rare de trouver un chanteur qui en soit capable, art infiniment précieux, pourtant, même pour la musique moderne (par exemple dans Tristan et Isolde).

Encore la même technique pour l'appogiature: la résonance nasale est mise en jeu avec la tension du diaphragme, et c'est la souplesse du larynx, montant et descendant avec prestesse sans altérer le moule ni la résonance, qui agit seule. Ici même, on peut presque dire qu'il suffit de la *pensée*, alors que jamais la liaison des deux notes ne sera assez étroite et assez souple. La chose doit néanmoins être étudiée et exécutée de manière consciente.




Reste le trille: la meilleure façon de le travailler est la suivante, *toujours de haut en bas:*



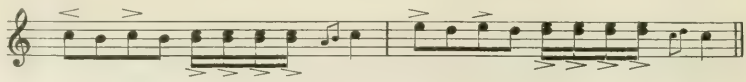
On prend et maintient e et i très serrés, écrasés l'un contre l'autre. Le larynx est fixé le plus possible et placé haut. Les deux notes sont liées, avec toute l'étroitesse, la rigueur imaginable, au nez vers le haut, sur le larynx vers le bas — grâce à l'action particulièrement précieuse de l'y, — et attaqués aussi haut que possible en liaison *très forte* avec la poitrine et le diaphragme. L'exercice du trille sera strident, presque criard. On *accentuera chaque fois* la note supérieure. L'exercice s'accomplit avec une force constante et sans decrescendo: jusqu'au bout la soufflerie et la prononciation travaillent sans relâche, toujours plus énergiquement.

Les exercices de trille seront effectués avec une grande énergie sur toute l'étendue de la voix. Ils font exception à *la règle*, en faisant travailler le cou — toujours à l'aide du *contrôle de la poitrine* et du diaphragme — *plus* que tout autre exercice. Ceci concerne seulement les muscles. Le souffle vibre *au dessus* du larynx, il ne s'y arrête pas et n'est donc point mis en danger; c'est strictement de la gymnastique musculaire.

L'exercice se fera d'abord sur deux demi-tons, puis deux tons pleins de la même tonalité (comme dans l'exemple qui précède), et, en montant chromatiquement, sur toute l'étendue vocale, deux fois par jour. Il est fatigant à cause de la grande énergie dépensée, mais en même temps très fortifiant. On commence aussi lentement et vigoureusement que le permettent le cou du chanteur et sa force, et l'on va de plus en plus vite jusqu'au jour où le battement s'établit tout à coup. Avec de l'énergie et de l'application, 6 à 8 semaines suffisent pour obtenir un résultat et que le larynx s'habitue à fonctionner seul, de telle sorte qu'il semble n'attaquer, ne tenir qu'*une seule* note, la seconde vibrant avec elle. En fait, le larynx a acquis une telle rapidité à produire un jeu minimum de montée et descente et d'attaques successives, que le chanteur semble ne mettre en mouvement que les vibrations du souffle, *au dessus* du larynx.

Ici la technique est la suivante:

Par l'exercice méthodique, lent et rapide, on arrive à ce que seul le son inférieur soit maintenu avec e par le larynx, en liaison avec les muscles de la poitrine et du diaphragme, et que le son supérieur reste arrêté au dessus, dans le moule nasal, qui devient plus fort et plus étroit sitôt que l'on attaque l'inférieur

seul. Alors l'inférieur que le rétrécissement élève encore vers le supérieur — s'attaque avec e sans cesse renouvelé de plus en plus énergiquement et étroitement contre le son supérieur arrêté au dessus, lequel continue de vibrer avec lui grâce à l'habitude du larynx et de la mémoire. C'est ce que l'on peut figurer comme il suit:

On a l'impression de ne chanter, de ne tenir que la *note basse* — placée et chantée extrêmement haut, — la note haute vibrant avec elle uniquement par habitude de l'accentuation. La réunion des deux sons en vient ainsi à donner la notion de chanter trop haut la note inférieure, à mi chemin de la supérieure. Ce n'est qu'illusion de l'oreille, due à la position et à la hauteur des vibrations. Mais même parvenu à la perfection, on commence le trille, comme dans l'exercice, sur sa *note haute*.

Par l'exercice régulier, au bout de plus ou moins de temps toute voix doit acquérir le trille. Les grosses voix dures, plus vite que les voix menues ou faibles. Moi même j'ai bien mis dix ans à le perfectionner, parce que jeune fille je n'avais guère de force, bien que ma voix très flexible eût déjà toute l'agilité désirable.

Pour que le trille devienne applicable à volonté, il faut naturellement beaucoup de temps et de travail. Aussi est-il bon de l'étudier sur des syllabes aux différentes voyelles, — appuyées toutes sur e et i, — et sur des mots, une fois que l'on se sent quelque peu familiarisé avec cette conception spéciale.

L'habitude prise par le larynx, on peut amener lentement le trille au piano et pianissimo, par diminution du souffle, et, en contrôlant le souffle contre la poitrine, lui donner par la vigoureuse prononciation de e et i une capacité infinie de crescendo et decrescendo, comme les anciens italiens et comme tout chanteur actuel qui a appris quelque chose.

## COMMENT SE TENIR PENDANT LE TRAVAIL

On doit toujours travailler debout; devant une grande glace autant que possible, afin de pouvoir s'observer complètement. Sans se roidir, rester calme et droit, éviter tout sujet d'agitation. Les mains doivent pendre tranquillement ou reposer doucement sur quelque chose, sans intervenir dans l'expression. On commence par dompter le corps, l'habituer à l'inertie, pour plus tard en faire ce qu'on voudra pendant le chant.

La position de l'élève doit être telle que le maître puisse toujours surveiller son visage comme toute son attitude. Les mouvements continuels des doigts, des mains ou des pieds sont inadmissibles.

Le corps assoupli, dégagé des mauvaises habitudes, doit être au service de la volonté. La tranquillité du chanteur se reflète chez l'auditeur en sentiment de quiétude.

Plus l'artiste est calme, plus il a d'action sur le public; ses mouvements portent d'autant plus, qu'il en fait moins. Aussi n'est-on jamais assez calme. Ce n'est que dans le calme que la tension, la concentration de l'artiste se font nettement sentir, loin d'être pris pour de la froideur.

Le calme de l'artiste donne au public une tranquillité, car il atteste la maîtrise de ses moyens, la sécurité due à l'étude parfaite et à la connaissance absolue de l'œuvre à interpréter. Un artiste dont l'art est fait de savoir porte sur lui le calme et l'assurance. L'inquiétude visible est toujours antiartistique: elle est déplacée dans une manifestation d'art. La dépendance des habitudes engendre l'inquiétude et l'incapacité.

Il faut donc, en étudiant, acquérir le calme et tenir le corps à la disposition de la volonté, afin d'avoir plus tard la liberté de l'expression et du geste.

Le professeur qui joue les notes ou frappe des accords pendant la leçon *a tort*; quant à l'élève, jamais il ne devrait le faire. Le professeur s'expose à ne pas entendre l'élève et à l'empêcher de s'entendre: or rien de plus important que d'apprendre à s'entendre. Je suis hors de moi lorsque des professeurs m'amènent leurs élèves et se mettent à taper sur le piano comme des enragés. Mais n'y a-t-il pas des élèves qui s'asseyent pour plaquer une vingtaine d'accords sur un son unique!

Quand on est musicien, il suffit de se donner une note en travaillant debout, ou même un accord; mais à la condition de remettre le corps et les mains au repos, dans la position debout.

Il faut être debout pour respirer sans contrainte et préparer tout son être à l'étude et au chant.

Il est bon d'habituer les élèves à mettre des paroles sur les exercices, pour donner peu à peu une certaine expression: aux images présentées par ces exercices s'accordent ainsi la physionomie et le sentiment intérieur, qui sans cela, faute de sensations et d'émotions, se perdraient dans l'inertie. N'en venir là, bien entendu, qu'après avoir donné au son proprement dit toute la perfection désirable, quand il n'y a plus d'hésitation, quand il n'y a plus danger à élargir l'horizon artistique.

Dans le cas où une scène impose de chanter à genoux ou assis, il faut étudier le passage, chez soi et aux répétitions, dans la position voulue. Sinon, rester toujours *debout*.

On a aussi à compter avec tout ce que le théâtre prescrit d'inhabituel comme costumes et accessoires: il faut répéter avec chapeau, casque, bonnet, manteau, etc., dont le port inaccoutumé amène souvent de risibles maladresses. Inépuisables niaiseries: un Lohengrin ne peut chanter avec le heaume, l'autre avec le bouclier, un troisième avec des gants, un Wotan avec le grand chapeau du Voyageur, un Don José ne peut garder son casque, tel autre une lance à la main, etc.!

Tout cela doit se travailler devant une glace, jusqu'à ce qu'on se soit fait aux particularités du rôle et à ses costumes. D'où la nécessité d'être maître de son corps et de ses mouvements.

Pour la voix, c'est exactement la même chose: la débarrasser des mauvaises habitudes pour être sûr d'en tirer toute l'expression requise par l'œuvre que l'on doit interpréter.

N'étudier qu'autant que cela peut se faire sans fatigue; se reposer après chaque exercice, afin d'être dispos pour le suivant. Après la grande gamme, dix minutes de repos au moins: pause obligatoire tant que l'on chantera, pause absolue qui ne doit pas être troublée par d'autres occupations.

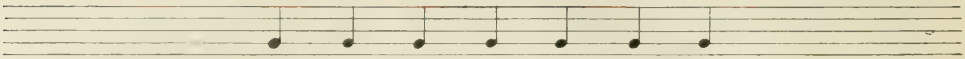
Ce n'est qu'à la longue que l'on demandera à la voix et au cerveau des efforts continus; sinon, à supposer même que l'on ne s'en aperçût pas, il en résulterait de graves préjudices. Règle méconnue par la plupart des élèves: ils n'en ont jamais assez, — tant que cela semble un amusement!

Il est insensé de prétendre chanter les grands rôles au théâtre après tout juste un ou deux ans d'études; on pourra y résister à peu près un an ou deux, mais non s'y maintenir de façon durable.

Agents et directeurs commettent un crime en demandant des efforts excessifs à des commençants. Car il n'y a pas que le chant: les répétitions dans une atmosphère malsaine, les longues veilles, l'irrégularité d'une existence absorbée par les répétitions, la fatigue de passer cinq à six heures au théâtre, toutes choses qui ne valent rien quand le développement est encore incomplet. On ne devrait pas aborder les rôles de jeune chanteuse avant 24 ans, de soprano lyrique avant 28 ans, de chanteuse dramatique avant 35 ans: ce serait assez tôt. Alors on aurait toute la préparation nécessaire et l'on serait en état de demander à sa voix et à son corps un travail régulier. C'est une loi à faire admettre: ainsi l'on aurait de l'acquis et l'art du chant serait moins encombré de non-valeurs.

## LA PRONONCIATION ET LES CONSONNES

Sans doute la langue italienne avec son abondance de voyelles est meilleure pour le chant que l'allemand riche en consonnes, ou que n'importe quel langage. Appareils de la voix et de la diction sont moins exposés, en italien, au brusque changement de moule. Les voyelles nombreuses facilitent la liaison des timbres, tandis que la mauvaise prononciation de nombreuses consonnes dures interrompt toute combinaison de moules et de sons. Mais, pour être un artiste, il faudrait avoir appris à bien prononcer et chanter dans toutes les langues usuelles. La fusion, la liaison de plusieurs voyelles dans les différents moules appropriés, sur des sons uniques, demande une étude spéciale et c'est tout un art. La meilleure manière de s'y exercer est de précéder chaque voyelle d'un y et de pousser un nouvel y devant la suivante, de sorte qu'y est à la fois un lien entre les moules successifs et une gymnastique musculaire de l'appareil vocal. Ex.:

Idéyal, fiyole, réyalité, réyel, géyographe, etc

yi ye you ya yo yœ yu

Chanter d'abord un ou deux sons et syllabes, lentement, en une seule respiration, afin d'apprendre à observer chaque vibration, chaque position de la langue et du palais; puis ajouter peu à peu une troisième, une quatrième syllabe. Travailler l'**y** sur la langue avec une lenteur telle qu'il semble, à lui tout seul, une longue syllabe.

Puisqu'un grand nombre de mots allemands, au lieu de beaucoup de voyelles traînent avec eux beaucoup de consonnes à prononcer et faire entendre sur un seul son (comme dans Sprung, Strauch, bringst, Herbst, schweifst, brauchst, etc.), il faut pour cela acquérir une grande habileté de l'appareil vocal (c'est à dire de ses organes: langue, larynx, palais, lèvres, nez, muscles de la poitrine et du diaphragme) afin qu'il soit à peu près apte à de si durs efforts. Nous aurons d'abord à nous pénétrer de ce fait que chaque lettre réclame un moule spécial, que chaque combinaison organique doit créer un nouveau moule, pour passer d'une lettre ou d'un son à la lettre ou au son qui suit. Disons mieux: une nouvelle qualité du moule ou du son. Pour y parvenir, chaque moule établi par la concentration voulue doit être défait sur **y** — qui empêche la dislocation de ses éléments — avant d'en créer un autre, c'est à dire un nouveau, conforme à l'attitude modifiée; modification de note, de voyelle, de consonne ou de mot tout entier, le procédé est le même. Chacune des trois modifications de moule définies précédemment a sa particularité spéciale. Plus il y a de rencontres, plus le changement devient difficile.

Se figurer les voyelles sombres comme un mouvement concave, les voyelles claires un mouvement rectiligne, les consonnes un mouvement convexe.

Voyelles sombres ⊂⊃, voyelles claires ═, consonnes ⋋⋌.

Toutes les voyelles, toutes les consonnes nécessitent les voyelles auxiliaires. Une voyelle simple (non mélangée) réalisant les nuances les plus subtiles, n'est pas possible. Les claires, **e**, **i**, seraient pointues ou sans force, les sombres, **ou**, **o**, seraient creuses, si l'on n'ajoutait le mélange de sombres ou de claires, suivant le cas, pour donner quelque chose qui ressemble à de la chair ou du nerf.

Comme nous le voyons, **a** se compose de trois autres voyelles, **i**, **e**, **ou**; reliées par un **y**, elles circonscrivent un petit espace où elles se fondent en une quatrième. Il dépend encore du chanteur de la colorer à son goût, plus claire par **i**, plus énergique par **e**, plus sombre ou plus couverte par **ou**. L'**i** vers le nez donne la hauteur; la position **e** de la langue se traduit en force pour le larynx et ses nombreux muscles et cartilages; l'**ou** élève le dos de la langue contre le palais, ce qui couvre le son contre le nez et lui donne la profondeur sonore, nécessaire à sa perfection. Par **ou**, le larynx est rendu souple et placé bas, prêt aux transformations de moule.

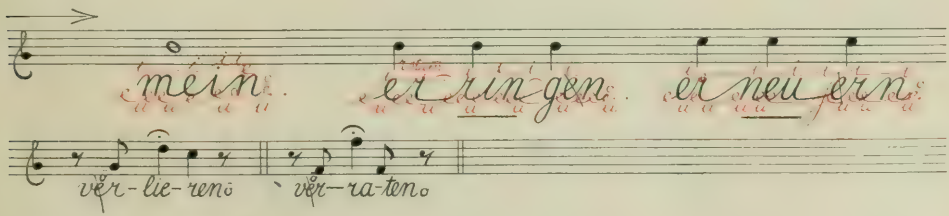
Pour éviter les transitions brusques des voyelles claires aux voyelles sombres ou inversement, autant que possible, dans les mots, on rapprochera les moules des sonorités opposées, c'est à dire que l'on nuancera ou mélangera les voyelles; de là plus de chaleur et de caractère dans la parole chantée. Comme les consonnes écrasent chaque moule de voyelle et rompent ainsi la liaison sonore, nous sommes réduits à chercher un moyen de soutenir la liaison des timbres et des notes. Ce moyen est d'articuler presque

toutes les consonnes dans le moule **e**, d'échanger plusieurs fois, pendant l'articulation, les positions concaves et convexes, et de créer ainsi une sorte de mouvement ondulatoire dans lequel la consonne alterne plusieurs fois sa sonorité avec des voyelles: par exemple:

cela se sent surtout sur **r**, mais quoique prononcées différemment les consonnes **s**, **m**, **l**, **d** ont également besoin de toutes les voyelles auxiliaires. Tandis que plusieurs voyelles doivent toujours s'unir et résonner en une seule, les consonnes ne se produisent ainsi que par articulation lente, au moyen de souples mouvements antagonistes du larynx, de la langue et du palais, de la poitrine et du diaphragme. Elles prennent, depuis leur préparation et jusqu'à ce qu'elles parviennent aux oreilles, un temps considérable, car elles exigent un double travail pour devenir sonores. C'est donc juste l'inverse de cette prononciation mordante, prétendue correcte, chère aux professeurs et élèves, qui articulent des consonnes dures, sourdes et rapides, sans les préparer ni les détendre.

Pour la plupart des consonnes, c'est dans le moule de la voyelle **e** qu'il s'agit de les introduire et de les articuler, la voyelle **e** étant presque toujours prononcée avant le mot et généralement à sa conclusion sur les consonnes, donc à sa fin, comme pour prolonger la sonorité; Ex.:

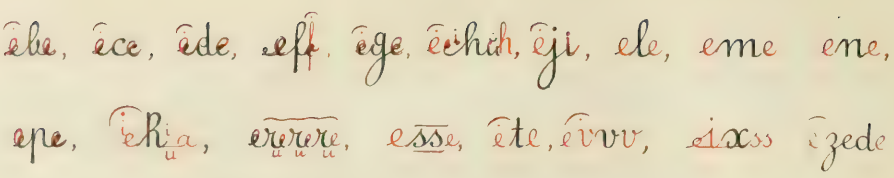
Si dans la prononciation il s'agit en outre de la hauteur de la note, la ligne de notes **e** soulignée ci-dessus ne suffit pas même: il faut qu'à cet **e** un **i** vienne s'ajouter par dessus le nez, ce qui porte plus haut le **e**. Des syllabes initiales et finales, comme dans **verraten** (trahir), **verleugnen** (nier), **zertrümmern** (fracasser), etc., reçoivent même une couverture de **ou**, ou de **eu** (**u**, **ö** en notation allemande) étant traitées comme si elles étaient écrites sans **e** (verraten ne se prononcera pas ferratenn, mais feurrateunn*); elles s'effacent ainsi par rapport à la syllabe principale qui, principalement dans un récitatif, ne sera jamais suffisamment tenue.




On voit comment le moule concave des voyelles, une fois modifié, reste vainqueur de toutes les résistances qu'opposeraient les consonnes à l'appareil vocal de l'orateur ou du chanteur. Mais ce n'est qu'à la condition que la netteté des consonnes ne soit obtenue que par co-résonance des voyelles claires **e**, **i** et plus souvent encore **ou**, **eu**.

La position **e** de la langue est nécessaire à toute espèce de chant, et aux consonnes particulièrement. Ex. (⌒ signifiant préparation muette):

*) Cas analogue en français, quand ou adoucit l'é de «désir» en prononçant: desir.



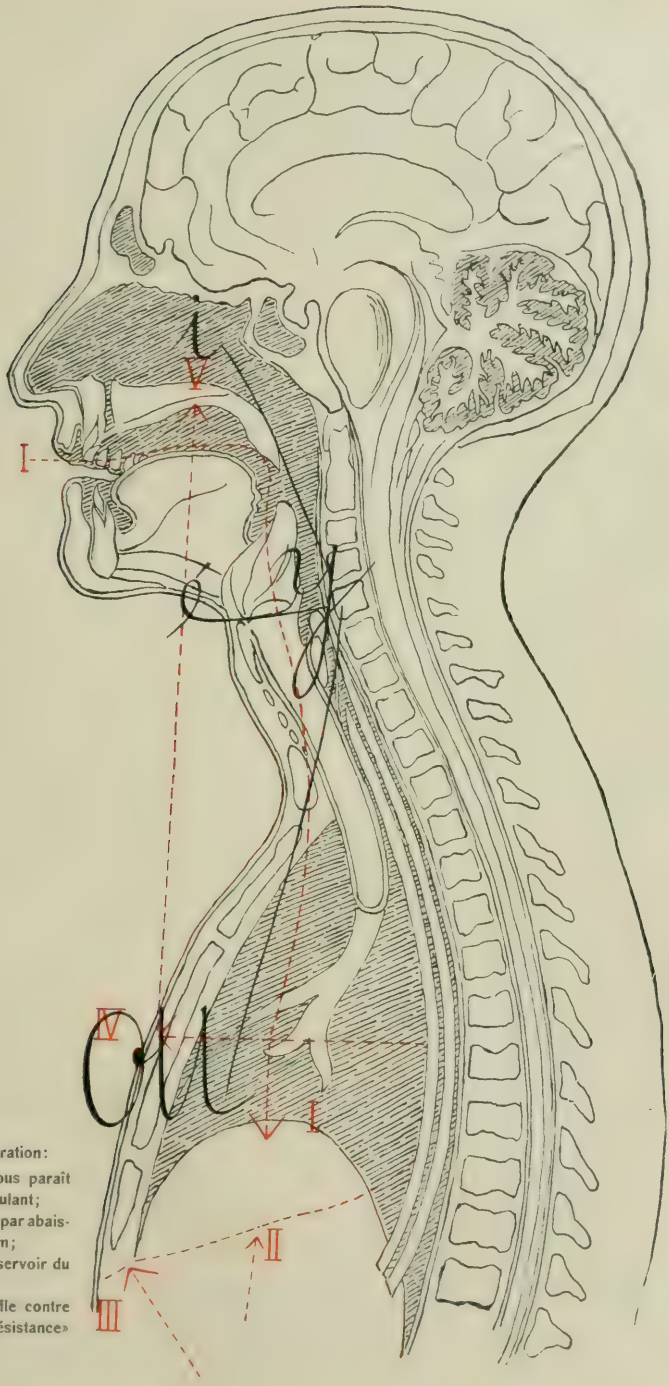
On me dira que cela doit être naturel. Oui, mais pas un chanteur ne prend sciemment le temps nécessaire à ces mouvements et contre-mouvements si différents, relatifs aux moules de voyelles et de consonnes, qu'il faut successivement préparer, détendre, dégager, au moyen de l'assouplissement des muscles vocaux; en somme nul ne prend le temps d'attribuer à chaque lettre toute sa valeur sonore, tout ce qui lui est dû.

Or voici que nous nous trouvons en présence d'un second art, celui que nous ne craindrons point d'appeler *l'art des consonnes.* Foncièrement différent de l'art des voyelles et cependant se rattachant à lui, il présente au chanteur la tâche la plus difficile, qui fait batailler la plupart des chanteurs pendant toute la vie, sans qu'ils sachent au juste contre quoi ils bataillent. C'est à la prononciation des voyelles qu'ils s'en prennent généralement, ou à l'attaque et au souffle. La coupable, en général, n'est pas la voyelle, mais la consonne précédente ou la suivante, qui par étranglement du moule compromet la continuité du son. C'est par roideur des muscles de la langue, par conséquent du larynx au cours de la prononciation, que beaucoup de chanteurs se perdent de jour en jour. La beauté du son étant la base même de l'art du chant, tout chanteur devrait rechercher une prononciation habile, souple, qui (sans porter atteinte à la netteté) altère le moins possible la beauté du son.

Les altérations du moule sont rendues nécessaires non seulement par le mot, la syllabe, chantés et prononcés dans un moule particulièrement destiné à la voyelle prédominante, mais par chaque lettre distincte. Une lettre porte préjudice à l'autre, chaque lettre à la qualité du son, chaque consonne à chaque voyelle; dans toute la parole, par suite dans chant, un moule fait tort à l'autre. Calme du son, beauté, hauteur, profondeur, force ou douceur de la note et de la parole, sont en perpétuel danger d'altération, de déraillement.

Pour compenser les variations de moule, il faut la participation continuelle de toutes les voyelles auxiliaires susceptibles d'élever le son en dégageant de toute entrave le moule, c'est à dire la langue et le palais. Donc **e** et **i** par dessus tout. Chaque voyelle peut servir partout de voyelle auxiliaire, selon les besoins de la beauté du son. Sur un exemple figuré nous verrons mieux quelle révolution le changement de lettres est capable de déterminer dans le moule du son parfait, et combien le chanteur ou l'orateur, pour rester maître de la qualité de sa voix, doit concentrer toute son attention sur le changement de moule, par conséquent sur la tenue du moule durant la prononciation de chaque lettre. Aucune lettre, aucune syllabe mal prononcée ne devrait échapper à la correction du maître, jusqu'à ce qu'on fût en état de relier correctement, euphoniquement, une lettre, une syllabe, un mot à l'autre.

Je l'ai dit et redit, que ce soit dans l'enseignement technique ou dans la pratique de la carrière, l'art du chant est encombré de dénominations fausses, ayant pour conséquence, chez le professeur et le chanteur, des notions fausses. Prenons, par exemple, **le souffle,** sur lequel, depuis des dizaines d'années, l'attention s'est presque uniquement concentrée, ce qui l'a complètement éloignée du moule nécessaire au souffle. Mal comprise par l'élève, la notion d'«arrêt du souffle» évoque pour lui la construction d'un canal sans écoulement, où l'eau s'arrête mais ne peut passer; or le souffle n'est que détourné, mais doit toujours s'échapper de la bouche. On a pris l'habitude de considérer le souffle comme la cause unique d'un son bon ou mauvais; de là cette éternelle poussée de souffle avec laquelle tant de chanteurs émettent des sons et détruisent leur voix, alors que son et puissance sonore ne résultent que de la contraction musculaire et de la détente la plus souple des organes vocaux dans leurs actions d'ensemble et réciproques. Pour obvier à une telle faute, on éliminera d'abord la collaboration du diaphragme, pour fixer toute l'attention sur le moule, c'est à dire sur la prise de position du nez, du palais, du larynx et de la langue les uns par rapport aux autres, et ce n'est que plus tard que l'on dirigera l'attention sur cette délicate, c'est à dire douce et flexible participation du diaphragme, — une fois le façonnement du moule rendu habituel.




Lignes rouges:

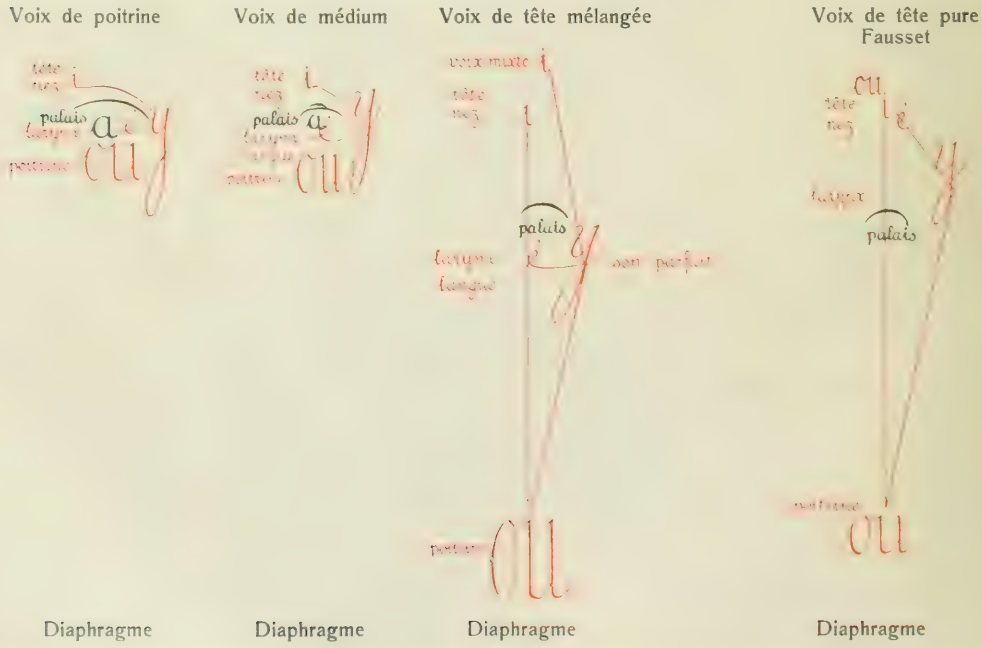
Au moment de l'inspiration:

I. Le diaphragme nous paraît s'étirer en se reculant;
II. Le thorax s'élargit par abaissement du sternum;
III. Ce qui crée le réservoir du souffle;
IV. Pression du souffle contre les «muscles de résistance» de la poitrine;
V. Attaque.

*V. pages 21 et 69.*

Autre exemple de notion faussée: **l'attaque**, que l'un cherche dans le nez, l'autre dans le larynx, un troisième dans le ventre, un quatrième dans le cerveau, etc.! Comme si l'attaque d'un son ne dépendait que d'un seul point! (Voir le chapître: De l'attaque et des voyelles.)

Poussée du souffle et roidissement du diaphragme travaillant à l'encontre de la détente des organes supérieurs, et toute opposition au jeu de ceux-ci déterminée par le diaphragme, sont des fautes grossières. Egalement détestable le fait que des chanteurs, au lieu d'utiliser les actions réciproques des muscles composant et maintenant le moule tout entier, abandonnent le son, c'est à dire le souffle sonore, sans moule, avec les organes relâchés, — comme cela arrive à tort, mais fréquemment, dans du chant piano. Au lieu d'assouplir le moule en toutes ses parties, ou bien ils relâchent le diaphragme et roidissent les organes supérieurs, ou bien ils retiennent le souffle, au lieu de le laisser doucement s'écouler, et libèrent les organes supérieurs de leur liaison avec le diaphragme, ce qui les fait vaciller et produit le chevrotement et l'insécurité. J'ai eu l'occasion de constater qu'un seul abandon du moule du souffle, c'est à dire du son, peut compromettre la soirée entière: soudain privé de tout appui, le chanteur se croyait subitement indisposé et n'allait pas jusqu'au bout. Erreur sans recours, procédé funeste! Le plus faible comme le plus fort des sons chantés dépend seulement de l'énergie du chanteur expert, de la plus ou moins grande force d'extension et de tension de tous les muscles des organes les uns par rapport aux autres. Ces tensions s'étendent depuis le nez, les tempes, sur le larynx et les muscles de la poitrine, jusqu'au diaphragme en dessous. A des hauteurs déterminées, le nez et le diaphragme sont des pôles opposés entre lesquels la tension semble s'étirer comme une corde de harpe. Sans cette tension, point de son solide et tranquille. Elle est naturellement d'autant plus faible et plus souple que l'attitude vocale va vers le grave, et plus rigide à mesure qu'on chante plus haut.




Dans ce moule, dont les parties extrêmes (les pôles) sont tendues en opposition, s'exécute tout le travail des organes intermédiaires — comme le larynx et la langue, obligés d'avoir en même temps leurs tensions d'activité, — relatif à la prononciation ou à la transformation des attitudes vocales vers le haut ou vers le

bas. Pour comprendre la subtilité de ce travail, il faut avoir l'oreille assez affinée pour percevoir toute rupture de sonorité produite par faux mouvement de la langue ou du larynx, roidissement du diaphragme ou du palais souple, omission des tensions réciproques; il faut s'être appliqué pendant des années à combiner toutes les ressources vocales, de telle façon qu'en dépit des difficultés du langage et des accoutumances mauvaises ou imprévoyantes, leur fonctionnement se fasse autant que possible sans solution de continuité. Il s'agit alors de tout équilibrer: d'unir la souplesse à la force dans le jeu d'ensemble de tous les organes, de ne laisser aucun d'entre eux prendre trop d'importance, et d'éviter tout ce qui pourrait faire perdre le moule. La collaboration des *muscles de la poitrine*, — encore une tension, — que je pourrais presque caractériser par une perception extérieure, est analogue à l'action des voyelles auxiliaires. L'usage de ces muscles dans l'aigu et le suraigu — la résonance de poitrine étant mise en jeu pour la production d'un son parfait ou aussi parfait que possible — nous permet d'alléger presque complètement le larynx, désormais équilibré comme une balance: c'est à dire que les cartilages du larynx n'ont plus autant d'effort à accomplir sur la position de hauteur, que si d'eux seuls dépendait la force. Les cartilages sont délivrés ou secourus par les muscles de la poitrine, dont le travail se sent extérieurement.

Avec ces muscles de la poitrine, qui se sentent à l'extérieur, agissent encore les *muscles extérieurs du cou* qui s'étendent vers le bas depuis l'oreille sur le cou et se perdent vers la poitrine. Ils me donnent l'impression que le cou et le larynx sont suspendus à mes tempes, et avec eux le son que j'étends à la fois vers le haut et vers le bas en opposition.

Telles sont à peu près toutes nos ressources; seule, la connaissance profonde des positions de nos organes, en relations étroites avec l'oreille, peut assurer la *stabilité* de l'art du chant et de la voix, dans les limites des capacités humaines: alors muscles, ligaments, tendons et nerfs travailleront ensemble pour offrir au souffle un moule d'activité, souple, plastique et résistant.

Parfois la nature fait bien les choses! mais tous les vrais artistes ont travaillé leurs dons naturels et les ont fait évoluer suivant les chemins de l'art. L'exemple en est Jos. Kainz, dont les muscles ont une puissance de tension et une élasticité admirables, et dont la technique du souffle peut servir de modèle à tous les chanteurs. Cette union de la technique et de la profonde intelligence produit une jouissance supérieure. Et nul doute que cette technique n'ait été acquise par l'étude la plus sérieuse; peut-être grâce à la conviction que, sans technique, il n'y a pas de carrière prolongée. — Je signale encore le chanteur de concert Meschaert, qui par l'élasticité du larynx et du palais réalise un chant absolument merveilleux.

Acquise consciemment ou non, la technique de l'art demeure pour l'artiste lui-même une nécessité; où il n'y a point de technique, il n'y a point d'art non plus. — N'est-ce pas une tâche supérieure, de conquérir en art une place exceptionnelle, par la force du savoir? et de créer la beauté de son organe par la force de l'étude, ou, tenant de la nature une telle beauté, de la conserver jusqu'à la fin de ses jours?

Les chanteurs ont l'habitude de prononcer les paroles comme elles sont écrites, de gauche à droite, d'avant en arrière; de là une conception fausse de la prononciation dans l'art du chant. L'art est de chanter les mots, non point comme ils se prononcent dans la vie courante, en droite ligne, mais à la hauteur ou profondeur des notes, en partant du gosier pour ainsi dire et poussant successivement chaque lettre en avant de la dernière prononcée. Mais les artistes mêmes n'ont pas souvent la notion claire, approfondie, de cette question. Il est rare de parler dans la sonorité juste: cette sonorité n'est obtenue que par la liaison continuelle des mots successifs sur des moules de voyelles.

En parlant et chantant l'allemand, bien des gens laissent, sur toutes les consonnes et particulièrement les finales, le dos et la racine de la langue se roidir dans le cou. L'articulation souple naturelle ne se rencontre guère, et nul ne songe à détendre le moule avant et après chaque consonne, à créer de nouveaux moules pour les voyelles auxiliaires à introduire, donnant aux consonnes la sonorité et la portée nécessaires.

Ex.: eNebele, eLebene, Handelene *). Ce ne sont là, certes, que des prolongations de résonance et non des voyelles réelles.

*) Cas analogues, en français, dans: mortel, pollen, Béarn.

Les consonnes **k**, **p**, **t** sont insonores et le chanteur les prépare en moule muet.

Dans les cas de doubles consonnes, Ex.: i͡mmense i͡nné, i͡llumine, etc., la première est tenue ⌒ sans sonorité et la sonorité est donnée à la seconde.

Toutes les autres se préparent et se prononcent en ayant d'abord recours aux voyelles auxiliaires qui leur donnent la netteté et la sonorité. Le moule de terminaison d'un mot sert en même temps — même si l'on respire dans l'intervalle · · de moule de préparation pour le prochain mot à dire, le prochain son à chanter. Adieu élasticité, développement et portée du son, si la langue et sa racine ont des mouvements durs, convulsifs, au lieu d'agir avec souplesse! Mais la dureté de l'appareil vocal peut être due à n'importe quel organe, et elle se communique très vite à tous les autres organes, du haut jusqu'en bas et inversement, si peu qu'il y ait de liaison entre eux. Les cartilages thyroïde et cricoïde, deux importants distributeurs de force, sont rendus rigides comme des crampons en ces circonstances, où tout ce qui se rattache à eux est immobilisé. Or justement la force du son, — déterminée par la tenue du larynx (tendu en **i** et **ou**) sur **e**, à laquelle collaborent (surtout dans l'aigu et le suraigu de la voix mixte) les cartilages cricoïde et thyroïde, — n'est utilisable que par une action élastique. Les cartilages doivent être en relation magnétique (comme des aimants), se maintenir élastiques, et élastiquement tirer leur force l'un de l'autre. Dès qu'une dureté ou un roidissement de la langue ou de sa racine entrave l'activité élastique des cartilages, tous les muscles du larynx se crispent, et alors, chanteur ou orateur, on est perdu.

Je comparerai cette impression de force magnétique et élastique à l'ensemble de deux délicates aiguilles aimantées, — ou de deux chevilles travaillant lentement ensemble dans une machine, — qui se rapprochent jusqu'à un certain point, mais ne doivent ni ne peuvent se toucher, et s'écartent de nouveau malgré leur force d'attraction. Ainsi l'action de la voyelle e au travers du larynx — placé comme entre deux pôles magnétiques, — forme un équilibre de force, sur lequel le son se tient en suspens. Ex.:

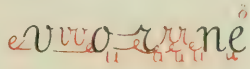
La prononciation trop rude, surtout des consonnes, rompt toute liaison des sons, tout moule de son et moule de transplantation. Et qu'est-ce qu'un chant privé de combinaison des moules divers du son et de la parole?

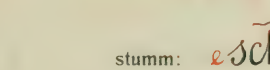
Or la liaison court bien des risques pendant le chant. Il arrive, par exemple, que dans une gamme chaque son soit produit correctement, et que la liaison des sons l'un avec l'autre soit mauvaise. L'imperfection vient de ce que le moule de chaque son finissant n'a pas été assoupli jusqu'à détente de la tension réciproque des organes, avant de préparer, c'est à dire d'introduire le moule du son prochain. Le chanteur délicat doit savoir entendre ce travail de détente et de liaison. Le bon assemblage de deux sons comporte déjà quatre moules différents et pourtant liés entre eux. Le moule de passage de l'un à l'autre ne concourt naturellement pas à la sonorité; cependant un facteur important manque aux deux sons dans la gamme, quand il est absent, et non seulement j'entends, mais je sens nettement qu'il fait défaut. Le moule d'enchaînement est donc un *moule intermédiaire* relatif à une sonorité intermédiaire sourde; il se place vers le nez entre deux sons ou entre deux lettres différentes. Il résulte surtout d'un assouplissement du diaphragme et du larynx, qui s'étend aussitôt à la totalité du moule et *diminue* le courant du souffle. Une fois accomplie cette opération, qui correspond à un souple dégagement de l'ensemble du moule de ce premier son, tous les organes, avec leurs tensions réciproques constituant l'appareil vocal, sont *glissés*, durant l'évolution vers le second son, *en haut* ou *en bas* selon que ce second son est situé vers l'aigu ou le grave, — mais sans rompre le moule principal ni le courant du souffle, car celui-ci est amené, dans le moule en activité continuelle, à la place exigible pour la hauteur ou profondeur du son qui se prépare dans la pensée. Naturellement il doit y avoir concordance entre la pensée du son, l'oreille qui le juge et

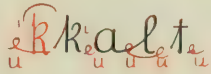
la position qui le détermine. C'est ce moule intermédiaire qui lie un son à l'autre, et, nous le verrons plus tard, pour les mots il se complique encore! Sans cette éternelle liaison dans le chant, pas de bel canto, pas d'art vocal! — La prononciation des consonnes comporte d'ailleurs un certain mordant, mais qui ne s'obtient pas par la dureté convulsive des organes ou le cahotage des consonnes. Au contraire les préparations doivent se faire, pour les consonnes muettes aussi bien que pour les sonores, dans un très souple moule de voyelle, afin que le passage d'une voyelle à une consonne et inversement reste susceptible de sonorité et ne rompe pas le courant du souffle.

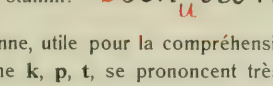
Les consonnes insonores **k**, **p**, **t** se préparent donc de façon muette, mais souple. Les labiales comme **f** et **v**, les sifflantes comme **s**, **z**, **ch** (en allemand sch), les aspirées comme **r** grasseyé (et en allemand ch, ph, v), dont l'articulation a lieu soit au moyen des lèvres et des dents supérieures, soit par rapprochement du dos de la langue et du palais, par mouvement de la pointe de la langue, allongement de la lèvre inférieure, ou n'importe comment, sont toutes *très lentement* rendues perceptibles, pour ne pas dire sonores, et presque toutes en un souple moule de **e**. Ex.:

Chemie:

vorne: 

Schild: 

kalt: 

stumm: 

Après chaque pause de consonne, utile pour la compréhension autant que pour la préparation, les lettres qui produisent ces pauses, comme **k**, **p**, **t**, se prononcent très nettement et *brièvement.*

Chaque lettre, voyelle ou consonne, non seulement réclame un moule spécial déterminé, moule intermédiaire et position pour atteindre la hauteur voulue, — ce qui sous-entend e comme ligne de force concentrée, — mais modifie continuellement son propre moule par attirance d'autres voyelles qui assouplissent, élèvent, élargissent le moule par conséquent font varier la qualité du son. Selon la hauteur, l'intervalle ou l'expression, le moule se transforme sans altérer la ligne musicale, la moëlle sonore, c'est à dire la pureté du son, — or chaque son, selon l'harmonie sur laquelle il s'applique, peut comporter des hauteurs bien différentes, — et cette transformation continuelle répond successivement à toutes les exigences du mot à prononcer ou de la note à chanter.

Produire au moyen des moules de liaison les indispensables altérations du moule, le plus commodément pour l'appareil vocal, le plus avantageusement pour la hauteur du son, le plus imperceptiblement pour les auditeurs, c'est le comble de l'art du chant. Quiconque prétend progresser vivement dans l'étude d'un procédé si difficile, n'atteindra jamais la maîtrise de cet art. Les difficultés à vaincre sont tellement innombrables — en raison de la multiplicité des mots en toutes les langues et des complications de la diction — que c'est du travail pour toute la vie.

Les ignorants, les maladroits ou les imprudents ont vite fait de roidir et serrer leurs organes en des changements de moule précipités. L'habitude prise, le chanteur fait vraiment pitié, car sa carrière, qui pouvait être magnifique, est devenue un calvaire. C'est pour éviter cela, qu'il faut prendre pleine conscience de son appareil vocal et apprendre à s'en servir, qu'il faut étudier jusqu'à être sûr de son habileté. Au début le meilleur moyen de se rendre compte des fonctions inaccoutumées est d'aller jusqu'à l'exagération; mais après cette expérience, l'étude de la technique permet d'agir avec modération et d'assouplir les mouvements des muscles et leurs tensions, pour en faire un tout bien réglé, travaillant comme une machine. Souple et élastique dans l'action et la réaction, l'appareil obéira à celui qui le dirigera avec énergie.

Sous l'influence des œuvres wagnériennes, la plupart des chanteurs se sont mis à exagérer l'articulation des consonnes et par suite à lancer le mot tout entier avec brusquerie et rudesse, aux dépens de la beauté et de la sonorité: les consonnes finales éclatent au hasard dans l'espace.

Si la netteté de la prononciation est nécessaire et désirable, les procédés de l'école de Bayreuth étaient déplorables. Enseignement inconscient et de bonne foi, qui a porté le plus grand tort à l'art du chant.

Entre la netteté, le mordant et la rudesse, — qu'on a l'habitude de confondre, — il y a pourtant des différences immenses.

La langue et la racine de la langue, dans la prononciation dure des consonnes, sont toujours gravement responsables. Elles roidissent tout l'appareil vocal et souvent il suffit de l'approche d'une consonne pour rendre impossible le mot tout entier. Quelle doit être la détresse des artistes qui, rencontrant de tels obstacles, en cherchent partout les causes, sans découvrir la piste de la vérité! C'est que la cause est bien antérieure à l'effet. Il faudrait, bien avant de penser une consonne, se préoccuper de l'assouplissement de la langue, qui devra être maintenue en état de souplesse malgré tout le mordant qui caractérise l'une ou l'autre des consonnes.

Seule, une oreille finement exercée est capable de discerner la roideur de prononciation des consonnes, qu'il s'agisse d'autrui ou de soi-même. Mais une fois sur la piste (comprenant que le mal vient de la langue), les écailles nous tombent des yeux: à nous d'entreprendre une nouvelle étude, une longue étude! à nous d'y consacrer la plus scrupuleuse attention!

Grunewald 1906.
Scharfling 1909.

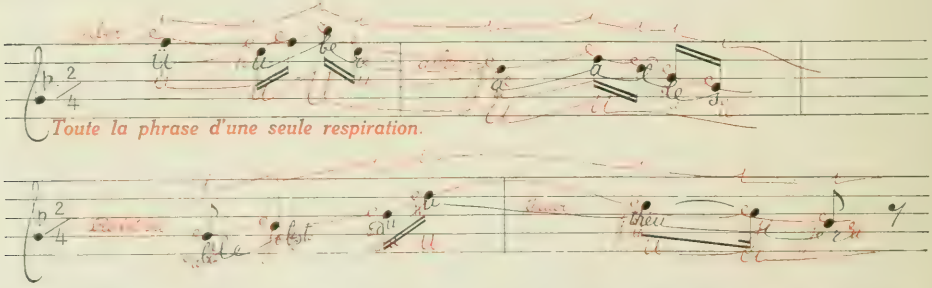
Lilli Lehmann.

## AIR DE DONNA ANNA

### Analyse des mouvements organiques

*Larghetto*

On a figuré en rouge la pensée qui précède les diverses actions.




Le larynx très souple et étroitement amené sur **e** et **u** (notation allemande qu'il faut prononcer **ou**). Renouvellement continuel de **i** par dessus le nez contre les cavités du front; détente et renouvellement de **u** après chaque lettre.

**i** = voix de tête, hauteur, portée du timbre, ouverture du nez.

**e** = placement du larynx, ouverture de l'épiglotte, hauteur de la langue, ligne de notes, force (qui doit se maintenir en suspens, planer au dessus des sons).

**u** = voix de poitrine, résonance palatale, profondeur, voyelle de couverture, détente du moule, souplesse, assouplissement du larynx.

⌒ pause muette devant les doubles consonnes et devant **k**, **p**, **t**, précédant une prononciation brève et précise.

**j** (le «yod» remplacé en français par **y**) = liaison et tension.

Avant de terminer, je voudrais une fois encore offrir à l'esprit du lecteur un aperçu d'ensemble. Je voudrais dire comment, personnellement, j'utilise le souffle, comment je prononce, comment je chante.

## COMMENT J'UTILISE MON SOUFFLE

La presse formée par l'abdomen et la poitrine serait plus exactement désignée par le nom de soufflet, car les replis d'un soufflet renferment de l'air inerte comme les parties inférieures de nos poumons. Cette couche d'air située trop profondément, c'est seulement par le mécanisme automatique d'inspiration et expiration (c'est à dire, par les mouvements élastiques des poumons) qu'elle est mise en présence d'une seconde couche d'air, active, laquelle vient reposer sur la couche inerte. Au moyen de l'inspiration et l'expiration automatiques, la couche supérieure appelle en collaboration l'inférieure, et détermine des mouvements de continuelle ondulation. Cette instabilité ne nous permettrait pas de chanter, sans le recours à un procédé de réaction. Nous sommes alors obligés de combiner entre eux nos organes de la parole et de la voix, lesquels produiront un arrêt de cette mobilité. Ce n'est donc pas pour rien qu'en établissant le moule du son et de la parole, avant de faire entendre son et parole, on fait une pause, dont le but est de maîtriser l'air qui se meut en nous; d'ailleurs ce sera encore l'objet d'un contrôle spécial et surtout constant, après l'attaque du son et la décroissance de souffle qui en résulte.

Comme je le disais précédemment, nous inspirons et expirons sans cesse, et ce n'est que dans le moule de préparation momentanée et la pause de la parole ou du chant que s'arrête le jeu d'inspiration et expiration, une fois que tout est mis sous la dépendance de notre volonté, par intervention déterminée de nos organes de la parole et de la voix, et de leurs muscles. Aussi ne doit-on inspirer profondément ni dans la déclamation ni dans le chant, car l'excès d'air, faisant pression dans nos poumons, gêne leurs mouvements élastiques; nous pourrions bien nous en défaire dans la marche ou la course, mais non plus dans la déclamation ou le chant.

On se figurera le soufflet: la partie plate entre l'abdomen et la poitrine, la partie large en avant, la pointe vers l'arrière. Le levier supérieur, mû par le larynx, l'inférieur par le diaphragme, travailleront l'un contre l'autre pour que l'air contenu dans le soufflet soit chassé vers l'arrière: de là, s'écoulant par le larynx, il parviendra à ses destinations, dirigé par la langue et le palais.

## MOUVEMENTS PRÉPARATOIRES

Je retire vivement l'abdomen, de sorte que la poitrine monte, étayée par les côtes inférieures, et j'ouvre la bouche, qui demeure ouverte comme si j'allais parler et d'où s'échappe une certaine quantité d'air superflu, au moment de l'impulsion du diaphragme. Le reste du souffle disponible se trouve au contraire brusquement arrêté; il ne redeviendra actif qu'à la production du son ou du mot. En même temps les ailes du nez se sont gonflées. C'est là toute la préparation; mais il y a encore mainte précaution à prendre. L'élévation du souffle est simplement une impulsion venue de l'abdomen, comme lorsqu'on fait **ah** ou **ha** par frayeur, ce qui raidit sondain toutes les fonctions du corps. Mais chez le chanteur ce raidissement devient une pause artistique, concentration de l'esprit et contraction musculaire du corps, rassemblant et combinant les divers éléments du travail.

Cette pause artistique, que le chanteur prolongera selon son goût et son rythme, sera renouvelée à chaque prise de souffle, chaque attaque d'une phrase, devant les consonnes précises, les séparations et terminaisons de syllabes. Elle nous donne le temps de vérifier depuis le haut jusqu'en bas l'élasticité et la capacité de tension de nos muscles, et c'est elle, bien que muette, qui impose à l'auditoire l'attention au travail de l'artiste. Ce roidissement conscient n'est autre chose, en somme, que la rapide et mécanique création d'un moule, comprenant tout ce qui nous est nécessaire pour le chant.

Nous allons voir maintenant quel chemin suit le souffle, et ce que nous avons à faire pour lui préparer la route dès que l'activité des différents muscles organiques se manifeste par le son ou la parole. Mais comme la collaboration des différents muscles est nécessaire pour chanter, jamais on ne peut décrire isolément une fonction relative à l'art du chant sans tenir compte de toutes les fonctions qui travaillent à la fois. Ainsi suis-je forcée de me répéter, dès que j'entreprends d'élucider l'une ou l'autre; exactement comme il me faut sans cesse, en chantant, recréer et revivifier les mêmes positions. C'est ici déja que

l'art du chant se sépare du dilettantisme, en ce que l'amateur chante comme le bec lui est poussé, au petit bonheur, alors que l'artiste doit se créer un moule extrêmement compliqué, — avec tout ce que son corps comporte d'organes d'articulation et de voix, du haut en bas de la ligne intérieure allant du front au diaphragme, — pour s'adapter à l'art du chant et à ses exigences. C'est bien de ce moule qu'il s'agit lors de l'impulsion qui élève le souffle, et, une fois que la conscience et l'habitude nous en ont donné la maîtrise, nous le réalisons par un mécanisme instantané.

Le moule résulte de certaines positions du nez, du palais, de la langue, du larynx, du thorax, des côtes, du diaphragme, de l'abdomen, dont les muscles se combinent les uns avec les autres, et de tenseurs et contre-tenseurs qui assurent mouvement et tenue des organes.

Nous avions inspiré brièvement; l'air affluant dans la poitrine est arrêté. Pour mettre la machine en marche, le larynx doit prononcer un e très fort, qui établit la tension de tous les muscles. Il sera prononcé au dessous du menton ramené en arrière contre les muscles de la poitrine, lesquels prennent ainsi le contact avec le larynx et tous les organes supérieurs. En même temps que ce e prononcé par le larynx contre les muscles de la poitrine, le diaphragme avec l'abdomen agit de bas en haut contre la poitrine, par conséquent contre le larynx — sensation de e toujours — en action contraire, de sorte que le souffle poussé de haut en bas contre la poitrine par l'action du larynx et le souffle poussé de bas en haut par l'attaque du diaphragme se rencontrent sur les muscles de la poitrine. Les diverses ressources de tension des muscles de tous les organes vocaux et respiratoires sont désormais combinées ensemble et composent dans le thorax le réservoir, le magasin ou la presse du souffle.

La prononciation seule met en activité le moule et le souffle; pour chaque lettre et changement de son, elle a d'habiles détentes et renouvellements de tension à accomplir dans le moule constitué, et à maintenir en activité. La prononciation du e et l'action correspondante du diaphragme contraint le larynx à une puissante action musculaire, et sans son entrée en jeu par e et i, nous n'aurions qu'un moule vide, une cloche sans battant. Si le larynx, par exemple, se tenait sur l'ou creux, sans la prononcipation de e qui maintient le larynx, il ne fournirait que de ces sons caverneux, grands à la rigueur, qui sont le propre de certains chanteurs ayant, comme on dit par dérision, des voix de «tuyaux de poële». Cela sonne sombre et creux comme lorsqu'on parle dans de vieux tuyaux de tôle.

Notre larynx travaille comme un battant dans le moule complexe, actif, qui doit être frappé à des points bien déterminés de l'armature. Son battement artistique, rendant un son tout à fait simple, est un résultat de combinaisons extrêmement compliquées. Il doit néanmoins être rigoureusement adéquat à la cloche, comme chaque fibre musculaire à la structure du moule. A cela nous devons réussir, dans le chant comme dans la déclamation, au moyen d'un matériel continuellement actif, infiniment plus difficile à manœuvrer que la corde d'une cloche, que nous pourrions saisir avec les mains. Voilà où il importe d'avoir une oreille musicale exercée, une habileté perpétuellement en éveil, pour percevoir et remettre au point ce qui est exposé à d'incessantes altérations. Il faut y parvenir au moyen d'organes vivants, dont les muscles, les veines, les artères et les nerfs doivent sans cesse être entretenus par la circulation du sang de notre cœur. Et toutes ces fonctions sont contrôlées par l'oreille affinée de l'artiste en même temps que par son sentiment du style.

Ceci encore, au sujet du moule: Dès que nous inspirons, en une saccade, le menton s'abaisse mollement et est refoulé étroitement contre le cou; par suite la gorge se rétrécit, ce qui fait en arrière monter le dos de la langue hors du cou, jusque contre les parois postérieures du voile, ce que l'on apprend vite à sentir par prononciation de l'y. On peut alors tenir la langue des deux côtés avec les dents molaires. La pointe de la langue, retirée en même temps, se tient enfoncée dans la mâchoire inférieure, contre les dents du bas; souple et énergique elle se tient prête au travail. Cette position de la langue et du menton doit autant que possible être toujours maintenue, ou, chaque fois que la prononciation l'altère, continuellement rétablie, ce qui doit se produire aussi après chaque abandon du moule et avant chaque impulsion du souffle.

Les narines sont fortement gonflées. Les muscles qui les desservent et qui s'élèvent jusqu'aux os des joues (pommettes) sous les yeux, sont remontés en haut et largement tirés en arrière du nez en opposition avec l'os nasal. Ils se mettent en combinaison avec le palais souple (la coupe) et le voile: ce

sont eux qui produisent la sensation de la large opposition d'un mur de roc. Le palais souple se lève et s'élargit dès que les narines tendent à agir ainsi. La position donne *l'impression qu'une selle est appliquée fortement sur le dos du nez.* A présent ce groupe musculaire, fortement tendu vers l'arrière et poussé en avant par les contre-tenseurs, se tient en liaison avec tous les autres, pour l'action et la réaction.

Cette sensation violente d'une étroite contraction musculaire du visage (qui au début semble serré à l'excès, au point d'en faire un masque au rire figé), pourrait bien avoir fait naître l'expression «chanter dans le masque».

Dans l'art du chant, (comme dans celui des gymnastes et des danseurs), tout dépend de tension et contre-tension des muscles, — de temps d'arrêt, comme en exigent l'esprit et le corps. Il faut que les divers muscles du corps, du visage, du cou et des oreilles soient d'abord arrêtés en leur concentration d'ensemble, — j'accroche la totalité de mes muscles du visage et du cou par dessus mes oreilles, tel est mon but principal, — avant de mettre en jeu leurs mouvements propres.

L'abdomen précédemment retiré sera abandonné au cours du chant ou du moins assoupli; le souffle reste dans le thorax, tenu sur les muscles de la poitrine formant la presse du souffle.

L'épiglotte est encore fermée; les narines élargies sont tirées en haut et le palais souple poussé en avant comme si une selle était appliquée. Toutes les pensées convergent sur la prononciation de la parole et la hauteur du son, mais, pour l'une et l'autre, avant tout sur la position e. Le menton relâché en bas, la langue sortie du cou et envoyée dans la cavité buccale, permettent au larynx de se mouvoir librement, selon les moules des lettres et des sons, vers le bas, vers le haut, en arrière et en avant. L'ébranlement par le larynx en e doit parvenir en même temps à tous les points composant le moule (c'est à dire du larynx en haut et du diaphragme en bas contre les muscles de la poitrine, et directement au palais où avec la position des narines il détermine l'ensellement). Mais il n'y a qu'un unique petit point effectif, un point de mire, sur l'axe vertical du moule: il est déterminé en bas par les positions du diaphragme et des muscles de la poitrine, en haut par celles du nez, du palais et de la langue, entre les deux par l'activité seule du larynx avec sa prononciation **yi ye you**; il dépend d'une énergique prise de position pour pousser par en dessous la prononciation vers l'avant et encore vers l'avant, ce qui retient le souffle montant et le serre contre les muscles de la poitrine en constituant la presse du souffle; ainsi tout surmenage est épargné aux cordes vocales, le travail est rendu sûr et élastique, toutes les tensions des organes appelés en collaboration sont liées et maîtrisées. Et à chaque changement de lettre ou de son qui compromet légèrement le moule, tout doit être renouvelé et se rassembler sur cet unique point de mire.

L'aide la plus énergique pour le battement d'impulsion est offerte au larynx par le diaphragme, qui soutient de bas en haut, par une contre-impulsion de e, son impulsion e agissant de haut en bas, de sorte que deux impulsions se produisent simultanément grâce à une forte préparation du moule; le souffle est dirigé, au moyen de e, à la fois de haut en bas par le larynx et de bas en haut par le diaphragme. Attaque susceptible de se produire à différents degrés de force depuis le diaphragme jusqu'aux muscles de la poitrine et jusqu'au larynx même, par conséquent de réaliser de très différents effets comme intensité dans l'interprétation ou la prononciation.

Pour assurer la collaboration du diaphragme, qui a une importance exceptionnelle comme base de chaque son, chaque note, chaque lettre et expression, et comme constructeur de la presse du souffle, les meilleurs exercices à adopter sont des sauts d'octaves liées. Une fois les battements d'attaque produits sur le son fondamental, une prononciation très forte de e au larynx fait redescendre jusqu'au diaphragme, qui termine en bas le moule de la cloche, — comme en un continuel mouvement de descente et de montée, tandis qu'avec l'ensellement de la langue et du palais sur **yi** on monte toute la gamme sans en articuler les sons un par un. Dans le parcours de l'un à l'autre intervalle, il faut prononcer nettement eyi, en accentuant tout le cours du souffle par le contre-mouvement, comme si l'on chantait une gamme portée. Pour cela il faut que le larynx tienne uniquement **eyi**, sans changement de lettre, et que le moule en continuant ne s'altère point.

Dans une gamme complète, où les mouvements relatifs aux notes distinctes doivent être perçus par l'oreille et dans ce but produits individuellement, la règle fondamentale de combinaison avec le diaphragme

est la même, mais, sur le son grave du dessin montant, le diaphragme ne devra pas s'élargir autant que pour les sauts d'octaves. Ce qui précise chacune des notes, c'est l'intervention de son caractère spécial et de son moule, tandis que dans l'exercice sur des sauts d'octaves on ne doit fixer que la route du souffle et une seule position, au lieu de pourvoir aux positions et prononciations une par une. La sensation de position, dans le cas du saut, — figure un ruban plat; dans le cas de la gamme, une suite de perles enfilées, serrées l'une contre l'autre, sans vacillement du menton ou du larynx. Sans cesse le larynx reste en combinaison avec le diaphragme et la position du nez et du palais. De même, pour obtenir les liaisons de notes, — ce qu'on appelle le legato ou l'arqué (ne point confondre avec le portamento, dont l'emploi fréquent n'a d'autre résultat qu'une horrible habitude), — on aura recours à des effets de diaphragme, pour le chant classique porté ou bien vocalisé.

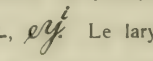
Les actions opposées du larynx et du diaphragme pour la presse de souffle (ou le barrage) s'expliquent comme suit: Le larynx par sa tension de e refoule le souffle en bas sur les muscles de la poitrine et la presse de souffle, tandis que le diaphragme par sa contre-attaque le pousse en haut, et l'ensemble des deux mouvements forme un barrage. Une faible partie, déjà disciplinée, du souffle ainsi arrêté en haut, s'échappe du barrage en faisant un détour au travers des conduits aériens et des ligaments vocaux, qui la contrôlent encore. En haut derrière la langue et de là parvenant aux résonances de tête, ce peu de souffle — que nous ne remarquons point — crée cette montée particulière de la gamme que détermine le larynx par sa prononciation poussée en dessous vers l'avant, par son refoulement du souffle vers la presse. Au moyen d'exercices de ce genre on arrivera aisément à bien connaître les actions opposées du larynx et du diaphragme. Ces attaques — dénommées coups de glotte quand le larynx est traité sans douceur — peuvent comporter différents degrés de force, selon les besoins de l'expression. Elles doivent toujours avoir lieu, jamais elles ne devront faire défaut; il faut les produire avec grand soin, c'est à dire habilement, et les employer avec autant de bon goût que de soin. Sitôt la prononciation d'une lettre réalisée sur la voyelle de position e, par impulsions simultanées du larynx vers le bas sur les muscles de la poitrine jusqu'au diaphragme et à l'abdomen, et de ceux-ci inversement jusqu'au larynx en haut, le travail approprié commence, en un mouvement perpétuel relatif au son, à la note, à la prononciation. J'ajoute qu'un son dénué de corps ou de moëlle, un son creux, ne constitue jamais une note digne de ce nom: la note, c'est le résultat de la perfection du son.

## TRAVAIL DES ORGANES ET DES MUSCLES DANS LE CHANT ET LA PRONONCIATION

Après l'impulsion du souffle, la pause, le branle, le plus important est de prononcer aussitôt, sur cette impulsion donnée avec e, un **yi** tranchant, qui ouvre encore plus l'épiglotte et dont la prononciation combine ensemble langue, palais et diaphragme. Il modifie la position e, l'élève en arrière et permet à e de s'articuler obliquement d'en dessous vers l'avant. Il nous fournit aussi la liaison des lettres, paroles et sons les uns avec les autres, parce que cette élévation en arrière amène nez et palais à un ensellement déterminé, sur lequel son et parole peuvent rester en suspens, puis se faire entendre. La cavité buccale est encore plus rétrécie. Obéissant à ce resserrement **yi**, le menton lâché en bas et fortement retiré vient à se rapprocher de la mâchoire supérieure; le souffle affluant sans bruit est encore diminué, et le son ne devient pas plus fort, mais plus faible.

Le diaphragme n'est point poussé, mais tenu tranquillement comme soutien du son; il peut même être prudemment assoupli, sur décroissance du souffle. L'abdomen se retire encore, de sorte que le souffle reste dans le thorax; c'est à présent que se manifeste l'énergie accumulée par **eyi** dans le larynx, les muscles de la poitrine, le diaphragme, le palais, le nez, la langue, autrement dit dans leurs tenseurs et contre-tenseurs.

Ce travail musculaire de la partie supérieure du corps, largement ramifié et si rigoureusement exécuté, se concentre, pour moi, tout entier aux oreilles. C'est là que je viens tendre tous mes muscles de la tête, du visage et du cou: comme on fait pour accorder plus haut une corde de violon, je ramène tout à un fil, que je pose par dessus les oreilles, et de là je suis en état d'agir dans un sens ou dans l'autre.

Le moule intérieur de la cavité buccale est resserré aussi étroitement que possible par la langue et le palais; parler est presque impossible. Je le répète, la position e pur est altérée par yi et donne à peu près:  . Le larynx soulevé de la langue en arrière, d'où dépend la tenue du e, doit maintenant pousser son e vers l'avant par en dessous. On a la sensation d'une position verticale, depuis la tête jusqu'à l'abdomen. Dans cette position verticale, la voyelle e, si large qu'elle soit établie, n'aura jamais l'inconvénient d'être trop large, le son ne risquera d'être ni écrasé, ni empâté, ni trop bas.

Le gonflement des narines, qui, nous le savons déjà, rend le palais susceptible d'un large ensellement vers l'avant sur le nez, rétrécit aussi par en haut la cavité buccale. Elle est maintenant remplie par tous les organes, comme si la moindre quantité d'air ne devait plus pouvoir la traverser. Ainsi est défendu à l'air affluant d'en dessous l'échappement par la bouche: cette conformation incroyablement petite n'en laisse plus passer que ce qui est absolument nécessaire. Mais les organes sont ainsi placés hors du chemin du larynx et lui permettent d'opérer librement pour tout changement de lettre ou de hauteur sonore. De même la langue, libre par rapport au larynx bien qu'elle paraisse serrée dans la cavité buccale, peut librement employer sa pointe et son dos à diriger le souffle montant en arrière vers ses résonances, selon les exigences de notre oreille exercée. Nous devons donc apporter une attention toute particulière au placement de la langue dans la partie postérieure de la cavité buccale.

Quoique la pointe de la langue ait à accomplir dans la prononciation le travail le plus subtil et pour cela ne doive jamais rester aux dents supérieures — comme font tant de langues paresseuses, de sorte que le dos de la langue est roidi et mis hors d'usage, — il faut que le dos de la langue préoccupe aussi le chanteur, car il doit collaborer à l'élastique et énergique, à l'extrêmement difficile travail de la pointe et surtout y réagir par des mouvements opposés. Pour pouvoir accomplir ce travail délicat, — je le répète, – la langue, aussitôt que l'impulsion du souffle entre en jeu, doit, par chûte et retirement en arrière du menton et ouverture de la bouche, être élevée hors du cou et éloignée du larynx. Par son élévation elle libère le larynx et rétrécit la cavité buccale. Si étroitement dirigé, le souffle ne peut s'échapper directement de la bouche sans avoir rempli sa tâche contre les résonances des cavités de la tête. Ce n'est qu'à la fin d'un morceau que, sur la position i, doucement et lentement diminué, on le laissera s'échapper librement de la bouche, en lâchant tout à fait l'abdomen. Mais le moule du son et de la parole sera pourtant longuement gardé intact; tout l'air affluant doit sonner au delà et conserver un pouvoir de suggestion sur l'auditoire, tant que le chanteur demeure absorbé dans sa contraction. Ne jamais oublier que le son a besoin de beaucoup de temps pour ébranler et faire retentir l'espace. Aux terminaisons de syllabes, à chaque lettre même, le souffle, circulant en continuelle diminution à travers un moule stable et serré, est doucement dirigé sur les lettres suivantes. Que jamais la force de travail de la base du diaphragme, qui doit toujours participer au moule sonore, ne surpasse la force de travail de la prononciation par le larynx; celui-ci doit toujours demeurer seigneur et maître du mécanisme sonore. Et quoique les deux pôles opposés, larynx et diaphragme, déploient en leurs actions contraires une force énorme, — que l'un contre l'autre les deux adversaires maintiendront en continuelle activité, par la prononciation et la prise de position, — la puissante, mais souple et élastique prononciation du larynx mesure seule la consommation de force du diaphragme. Celui-ci peut être rendu plus ou moins élastique, mais jamais relâché. Le son que le jeu de tous les muscles rend continuellement susceptible d'augmentation ou diminution, est le seul qui se prête à l'expression. Pour un artiste, le jeu musculaire déterminant son et prononciation selon les exigences du cœur est la vie même de son chant.

Un miracle respiratoire est réalisé par notre mécanisme de soufflerie rien qu'en l'inspiration brève, l'impulsion du souffle, — par exemple, avant et pendant le morceau de chant, lorsqu'on prend du souffle de façon à peine visible, et néanmoins sans faute. On prononce parole et son en mesure, on ferme bouche et épiglotte aux lettres finales (consonnes), on rouvre aussitôt la bouche, sans parler, on retire vivement l'abdomen — qui doit être abandonné pour la prononciation rapide de beaucoup de paroles, pour chaque consonne finale, — et l'on élève le souffle dans la poitrine, où il reste et peut attendre en silence pendant plusieurs mesures, jusqu'à ce qu'il soit nécessaire à la prochaine émission. Les moules de la parole et

du son sont d'avance établis dans la pensée, et l'on continuera de chanter sans nouvel appel de souffle. Sans cesse se répète le même miracle. Grâce à un tel rétrécissement du moule, il ne se perd presque point de souffle inutilisé, en dehors de celui qui s'écoule de la bouche, imperceptiblement, sur **i**.

Les préparations que je prescris, menues, mais d'une extrême importance, suffisent pleinement; elles nous rendront sans cesse les plus grands services dans la technique du souffle, — tandis que le gonflement de la poitrine, la production du son par compression directe du souffle, c'est la ruine de toute espèce de voix, de toute sonorité harmonieuse et de toute expression de l'âme.

Le moule formant un masque au moyen des muscles du visage tirés en retour, et les moules des tensions opposées vers le haut et le bas, composent donc le moule solide où le larynx prononce en faisant fonction de battant. J'y sens souvent une fermeté de fer, quand j'établis les tensions réciproques pour une puissante collaboration. Mais tous ces muscles organiques mis en liaison par de si colossales tensions, pour se prêter à un souple travail de sensation et amener aux parois sonores de vibrantes et flottantes ondes aériennes, doivent être susceptibles de toute l'élasticité possible, en état de s'allonger ou se retirer par la prononciation dès la moindre pensée d'un changement de sonorité. Un moule puissant, certes, dont toutes les ressources d'activité sont soumises à la volonté du bon metteur en œuvre!

La position générale et réciproque des organes, leurs incessants échanges musculaires, permettent au chanteur qui les dirige la réalisation d'un précieux travail de détail. C'est là le moule de liaison qui lentement, très lentement, évolue sans dureté de lettre en lettre, de sonorité en sonorité, avec décroissance constante de la masse de souffle, mais prononciation incessante des diverses qualités de voyelles, qui graduellement combinent parole et son, force et douceur, les fondent, les font baisser, monter, les assombrissent, les enveloppent, les éclaircissent, les renforcent, les affaiblissent, les font briller, s'éteindre et mourir, sans la moindre déperdition de souffle, simplement et uniquement grâce à ce moule complètement apte et à la prononciation habilement adaptée.

## LE MARQUÉ

Tout ce que j'ai dit concernant la préparation à chanter, sur la brève inspiration et expiration avec abdomen retiré et ouverture de la bouche, sur l'action des muscles de la poitrine maintenant dans le thorax le souffle arrêté en arrière, etc., s'applique aussi à la préparation au «marqué» (chant à mi-voix). D'ailleurs ce n'est autre chose que notre chant le plus parfait: le meilleur placement réciproque de tous les organes, établi sur **eyi** et **yieou**. La seule différence est qu'il y a encore moins d'air expiré, qu'il faut éviter le changement de moule aussi totalement que possible, tenir encore plus serrées les tensions des muscles de la poitrine comme du diaphragme, et que la prononciation doit se développer d'une façon incomparablement plus souple et liée. Sans attaques de glotte, ou d'abdomen et de diaphragme, sons et paroles doivent s'écouler ensemble avec souplesse et pourtant demeurer compréhensibles. Dans le marqué il faut encore que le son ait du corps, même une fois diminué, — cela par liaison avec le diaphragme. Des phrases interminables sont chantées par moi en un seul souffle, pourvu qu'il ne soit troublé par aucune imperfection, soit dans l'établissement du moule, soit dans la pression du souffle, soit dans la prononciation. Par exemple, dans le duo d'amour de Tristan et Isolde, quand j'arrive à la phrase:

«*nie wieder Erwachens, endlos bewußter Wunsch*»,

je la chante d'une seule haleine. Elle est difficile à tenir, après le surmenage du premier et du second acte. Mais à force d'entraînement, en suivant le principe du marqué, je suis arrivée à la faire tenir dans une seule respiration.

## SUR L'EXPRESSION

Pour travailler un lied ou un rôle, il faut d'abord s'assimiler l'esprit de l'œuvre. Ce n'est qu'après s'être fait de l'ensemble une image bien claire, que l'on pourra mettre au point les détails en se gardant de porter atteinte à l'impression générale; l'image d'ensemble doit resplendir par dessus tout. L'abus du détail aurait pour conséquence le décousu. On évitera les effets mesquins pour que l'image se détache dans ses grandes lignes. En elle se résume tout l'intérêt, rien ne doit détourner d'elle

l'attention. Observer les valeurs, c'est tout un art. Tout doit faire valoir la ligne principale, qui donne la vie au chef d'œuvre.

Un mot contient une idée, et il s'agit d'exprimer non seulement l'idée du mot, mais le rapport de cette idée avec le tout. C'est pour cela que je subis, comme tant d'autres, le terrible charme de Wagner, qui nous attire, à qui nul n'échappe. C'est pour cela qu'il semble si désirable à l'artiste d'approfondir les personnages wagnériens. L'assimilation d'une œuvre d'art exige de l'artiste le sacrifice d'une part de son moi, car l'on ne rend sensibles les sentiments donnés qu'en les mêlant aux siens, en leur cédant, pour ainsi dire. Incarnant d'autres êtres, ce n'est point à nous qu'il faut penser, mais à bien remplir notre tâche en y concentrant toutes nos forces.

Dans un grand théâtre on est obligé de forcer l'expression, mais dans une salle de concert il faut lui donner ses justes proportions. Et néanmoins il faut que, dès le premier mot, la première note, il y ait communication entre l'artiste et le public, et d'avance un accord de sensibilité. Celui-ci dépend en partie de la tenue et de la physionomie du chanteur durant le prélude, faisant pressentir l'intérêt de la musique et du poème que l'on va entendre.

Une image est tracée, l'interprétation y mettra les couleurs. L'attitude générale, le magnétisme que souvent l'artiste exerce sur le public dès son entrée ou que parfois il demeure incapable de produire, déterminent l'éclat et l'effet des couleurs nécessaires au tableau tout entier.

Aucun artiste ne devrait pour cela dépasser la mesure par excès d'exaltation et surtout recherche d'émotion: ce n'est pas cela qui crée le magnétisme. Souvent il s'établit de part et d'autre une impression de quiétude dont l'effet est tout aussi puissant, quoique avec moins d'éclat. Souvent aussi l'accord tranquille et secret qui unit un artiste au public développe une véritable puissance de fascination, résultant d'un dévouement absolu à l'œuvre et d'un rigoureux mépris du succès bruyant.

Pour moi, je n'ai souci ni de l'immobilité du public, ni de son silence et de son recueillement, mais de donner ce que je dois. Quand j'ai mis mon individualité, mon savoir, mon amour de l'art dans un rôle ou dans un lied dont le succès est manifeste, je n'ai personnellement aucune reconnaissance de ce succès, car je l'attribue au maître que j'ai interprété. Avoir réussi à le faire comprendre du public, voilà certes une récompense, et je n'en demande pas plus.

Ce qu'il faut de talent et de travail pour interpréter une œuvre d'art avec toute la pénétration voulue, le public ne le conçoit nullement. Seul le devine celui qui s'est voué au même idéal. Le sentiment durable de celui-là seul, ou d'une certaine partie du public, a pour moi plus de prix que les tumultueuses acclamations, qui s'adresseraient aussi bien à n'importe quel chanteur.

Tout le succès du monde ne saurait m'indemniser de ce que j'ai fait de sacrifices à mon art; aucun succès du monde ne saurait dissiper mon mécontentement, lorsqu'un simple son ou une inflexion d'expression ne donne pas ce que j'attendais.

Ce qui me paraît mauvais, en raison de mon extrême exigence, paraît suffisant à beaucoup d'autres. Je n'aime pas ce raisonnement. Le meilleur n'est jamais trop bon pour le public, quand l'art est en cause. Si le public manque de culture, à nous de lui offrir ce qu'il y a de meilleur, à nous de l'éduquer, de l'habituer à comprendre. L'impression naïve du public non averti — non prévenu! — est la plus forte, et souvent elle a plus de prix que toute la culture. Le public averti ne devrait accepter que ce qu'il y a de meilleur; il devrait bannir impitoyablement ce qui est mauvais ou médiocre.

L'artiste a le devoir de former, de purifier le goût en ne donnant rien qui ne soit complet, bien préparé; conscient de sa mission, il doit être sans pitié pour le mauvais goût.

Le public, en revanche, ne doit pas traiter l'art comme une affaire de mode ou d'étalage de toilettes; il doit en goûter la profonde et réelle jouissance, et tout faire pour soutenir l'artiste dans son effort.

Le fait d'arriver en retard au théâtre ou au concert est une inconvenance qu'on ne saurait trop censurer. C'est comme la hâte de s'en aller, à des moments inopportuns, ou de faire du bruit, au risque d'incommoder ses voisins et l'artiste lui-même. Ce ne sont pas des manières de gens bien élevés.

L'artiste dont tout l'être se concentre sur une image intérieure, avec le souci de la rendre en toute son intensité expressive, a droit à la tranquillité, au respect.

D'ailleurs représentations et concerts devraient être plus limités comme durée et comme programme; mieux vaudrait donner au public une seule symphonie, quelques lieds ou poèmes, qu'il écouterait avec recueillement et dont il lui resterait quelque chose, que deux ou trois heures de musique difficile, c'est à dire beaucoup trop pour sa capacité d'attention et trop pour la puissance de concentration de l'artiste.

Revenons à l'expression et prenons pour exemple un lied:

## «DER NUSSBAUM» DE SCHUMANN

Il s'agit de calme et d'épanouissement: on chantera donc avec une physionomie douce et aimable.

C'est comme une évocation féerique. Sous la frondaison printanière d'un noyer, une jeune fille perdue dans le rêve finit par s'endormir dans la béatitude de ses pensées. Jeunesse, parfum: un tout petit tableau, aux couleurs bien fondues; aucune ne doit sortir du cadre, rompre l'harmonie. Un seul mot se dégage du bruissement des feuilles pour être perçu par la fillette, et par conséquent par le public, c'est *nächsten*, du second «vom nächsten Jahr» (de l'an prochain).

Le lied tout entier, pour un mot qui le domine. *Le noyer* verdoyant éploie devant la maison ses feuilles odorantes, ses fleurs sous la caresse des brises bruissent deux à deux et tendent vers un baiser leurs petites têtes: tout doit rester également vaporeux, chaque phrase étant dite d'une haleine, le chant comprenant ainsi six respirations muettes, et s'accomplissant sans un ritenuto.

«Sie flüstern von einem Mägdlein, das dächte die Nächte und tagelang, wußte, ach, selber nicht was.» (Elles chuchotent au sujet d'une fillette, qui pense nuit et jour, mais ne sait elle-même à quoi elle pense.) Entre «selber» et «nicht was» on peut produire une courte séparation des mots, en interrompant l'r de «selber» dans la résonance nasale, maintenant le son en nasalisation, sans reprendre de souffle, et reprenant l'attaque sur «nicht». Cela donne à «nicht was» une expression d'ingénuité.

Mais tout devient mystérieux à présent. «Sie flüstern, sie flüstern» (Elles chuchotent . . .) — et l'on doit appliquer son esprit à percevoir quelque chose dans ce chuchotement; — «wer mag verstehen, so gar leise Weis'» (qui peut comprendre un si doux langage?); mais soudain j'ai bien entendu, si doux que ce soit, «vom Bräutigam und nächstem Jahr» (il est question d'un fiancé et de l'an prochain . . .) et le chuchotement précise encore: «vom nächsten Jahre» . . . Tout est promesse et espérance: la pensée, la parole où l'amour se révèle, on ne peut plus s'en détacher, et cependant tout a une fin! . . .

Alors me voici devenue la jeune fille elle-même, qui avec un doux sourire de béatitude écoute le bruissement de l'arbre, appuie sa tête contre l'écorce, «sehnend, wähnend» (troublée, bercée d'espoir), et s'abandonne «in Schlaf und Traum» (au sommeil et au rêve), au rêve dont on devrait ne plus se réveiller.

## «FELDEINSAMKEIT»*) DE BRAHMS

Le sentiment évoqué est celui d'un être humain, au repos dans les hautes herbes, qui regarde passer les nuages et goûte la jouissance de se fondre tout entier dans la nature.

Un monde d'insectes l'environne, l'air palpite au grand soleil, les fleurs embaument, toute une ambiance de vie harmonieuse exalte la paix de la nature à l'écart des humains.

Aussi égal que le vol des nuages, aussi paisible que l'harmonie de la nature, aussi suave que l'arôme de la prairie, doit s'exhaler le souffle du chanteur, déployant sur les accords de l'accompagnement les larges phrases du lied, traduisant par des mots et des sons la paix ensoleillée de l'ambiance et la béatitude de l'être qui s'abandonne.

Par le signe ∨ j'indique les respirations:

Ich liege still im hohen Gras ∨ und sende lange meinen Blick nach oben, ∨ — répéter, encore plus calme: nach oben!

*) *Solitude champêtre.*

Von Grillen rings umschwärmt \/ ohn' Unterlaß, \/ von Himmelsbläue wundersam umwoben, \/ von Himmelsbläue \/ *wundersam umwoben*. Chaque son, chaque lettre s'achève en se liant à l'autre; l'expression des yeux et de la pensée s'accorde avec la limpide sérénité de la nature et de l'âme contemplative.

La dernière phrase s'envolera doucement, avec un sentiment profond et chaleureux:

Die schönen weißen Wolken ziehn dahin \/ durchs *tiefe* Blau, \/ — je demeure en contemplation: — wie schöne stille Träume, \/ — presque sans voix: — wie schöne Träume \/. Une impression de bien-être dissipe les pensées humaines: — Mir ist, \/ als müßt' \/ ich längst gestorben sein! L'être se dissout dans l'éther, déployant ses ailes pour s'envoler dans l'au delà, en ce chant suprême: Und ziehe selig mit \/ durch ew'ge Räume, \/ und ziehe selig mit \/ durch ew'ge Räume*).

La voix doit se sublimer, comme l'âme se fond dans l'immensité.

## «DER ERLKÖNIG» DE SCHUBERT (ETUDE)

Quiconque s'est imprégné de nos récits et légendes, voit sur les prés et au bord des ruisseaux les saules et les aulnes s'animer d'êtres mystérieux, lutins, sorcières, etc.: de longs voiles flottent sur leurs chevelures éparses, ils tendent leurs bras de spectres, se penchent, se cachent, se dressent, prennent des proportions de géants ou de nains, et demeurent pour les faibles un perpétuel sujet d'angoisse et de crainte.

Le père qui chevauche dans la nuit avec un enfant n'est pas un fantôme, mais un homme; le fidèle cheval qui les porte n'a rien de fabuleux. C'est un tableau très net: on suit des yeux le groupe, qui se meut avec quelque chose de palpitant, mais rien de fantastique. Donc le début simplement rapide, sans une agitation de poursuite: les premières phrases du chanteur se déroulent comme une narration précise.

Soudain l'enfant se blottit et cache son visage contre la poitrine de son père. Affectueux, le père se penche; calme, il lui demande la cause de son angoisse. Effaré, l'enfant regarde de côté, et demande, en des phrases entrecoupées, si le père ne voit pas le *roi des aulnes*, avec sa couronne et son manteau flottant, «den Erlenkönig mit Kron' und Schweif?»

Justement on vient de dépasser un groupe de saules. Toujours calme, le père explique en souriant à son fils que l'apparition n'est qu'un flottement de brume sur la prairie.

Mais dans l'imagination de l'enfant déjà murmure la voix ensorceleuse du roi des aulnes**). Douce, douce, semblant venir de régions mystérieuses, elle promet des habits d'or, des fleurs et des jouets. — Et tout éperdu le pauvret demande si son père n'entend pas les douces promesses?

«Ce n'est que bruissement des feuilles sèches au gré du vent», affirme le père, et, malgré cette explication, donnée avec fermeté et tendresse, il sent que l'enfant souffre.

Un court silence, et encore la voix de rêve. Des sons et des mots se dégagent du murmure. Erlkönig convie l'enfant à jouer avec ses filles, qui vont chanter, danser, et le bercer.

Dans l'ardeur de la fièvre le petit supplie son père de regarder les filles du roi des aulnes. — Or le père n'aperçoit que la robe grise des vieux saules. Mais sa voix a moins d'assurance, car il s'inquiète de l'enfant, et à la parole consolante se mêle une hâte d'arriver, d'arriver enfin au but.

Le délire s'est emparé du chétif petit être. Violemment Erlkönig va le saisir: il ne résiste plus, quelque chose s'est brisé dans sa poitrine; un cri suprême vers son père, et ses yeux se sont fermés.

*) Je repose en silence dans l'herbe haute — et longuement j'élève mon regard là-haut, de grillons environné sans répit — et d'azur céleste merveilleusement enveloppé.

Les beaux nuages blancs s'envolent — à travers le bleu profond, comme de beaux rêves calmes; — il me semble qu'il y a longtemps que je suis mort — et qu'avec eux je m'envole à travers les espaces éternels.

**) La voix du «roi des aulnes» est une onde mélodieuse, suave et continue, où flottent les paroles doucement bruissantes: illusion d'un enfant pris de fièvre. Chanter ces trois phrases d'Erlkönig très vite, d'un souffle très égal. Je chante la première d'une seule haleine si l'accompagnateur me laisse toute sécurité), au plus en deux fois. La seconde en deux respirations, la troisième en trois, et c'est seulement là que les mots «reizt» (m'attire) et «brauch' ich Gewalt» (j'emploie la force) se détachent enfin du mélodieux chuchotement.

L'homme, éperdu, tente un dernier effort: course précipitée, comme un galop de fuite! — Et voici le but: on s'arrête, à bout de souffle: mais c'est trop tard! — Le conteur lui-même est pris d'un frisson, un spasme roidit tout son être; c'est comme malgré elle que la bouche laisse échapper les deux derniers mots.

## «DER SPIELMANN» DE SCHUMANN

Si les critiques consentaient à s'instruire comme les véritables artistes, les discussions d'art prendraient quelque intérêt, et le public y aurait profit.

Je dis cela à propos d'un article sur un de mes derniers concerts, où il est question surtout du «Spielmann» *(le Ménétrier)* de Schumann. N'y aurait-il pas intérêt à expliquer au public comment l'artiste conçoit son interprétation?

Longtemps je fus obsédée par ce lied. Le texte présente un drame effroyablement rapide, où se jouent trois destinées humaines. C'est ce qui m'enchanta. Un tableau intéressant, — et la musique qui lui convient.

Une humble noce de village avec jeux et danses; la pâle épousée; le ménétrier qui avait rêvé d'être l'époux et qui, réduit à faire danser les autres, appuie le violon sur son cœur, si fort qu'il se brise en mille morceaux; un témoin sensible qui souffre de voir la détresse de ce cœur jeune, aspirant à la joie. Soudain la folie du ménétrier met fin au spectacle. «Wer heißt Euch mit Fingern zeigen auf mich?» (De quel droit me montrez-vous du doigt?) s'écrie-t-il, farouche, — pauvre joueur de musique dont le regard s'abaisse avec effroi, et qui supplie Dieu de lui épargner une si terrible fin.

Le lied se déroule, vite comme la pensée; on ne revient à soi que lorsque la folie éclate, mais déjà s'achève la prière du «pauvre joueur de musique» et il n'y a plus pour notre oreille qu'un air de danse, très doux, déjà lointain, et qui meurt.

On le voit, tout se concentre sur l'accès de folie. Impossible pourtant de mettre une expression à cette place, pareille aux autres, toujours sur trois notes de médium! J'essaye quand même. J'ai fait du lied une chose à moi, que je tiens, dont je sais profondément ce que je veux faire. Je l'arracherai comme un cri de ma poitrine, un cri contenant toute la douleur, un cri qui soit éloquent.

Non, pas tout à fait; j'essaye encore de me guider suivant la pensée du compositeur; cent fois je chante ce passage, d'une façon, de l'autre, et d'autres successivement. Mon auditoire, soit ma famille, soit quelque ami intime, déclare que c'est magnifique. Je suis furieuse: est-ce qu'on s'y connait? je sens, moi, qu'il faut tout autre chose! Ce que je viens de réaliser, ce tableau où je figure la folie avec des yeux hagards, éperdus, et des dents grinçantes, c'est assez puissant pour deux spectateurs placés tout près, mais qu'est-ce que cela vaudra dans une salle de deux mille personnes? Oui, même pour une grande pièce, ce ne serait que pensée, et non action; or c'est presque une action qu'il faudrait. Presque, mais pas tout à fait.

Je ne puis plus m'en empêcher: malgré mon respect pour le compositeur ou justement parce que je cherche à me fondre en lui, il faut que je crie une fois pour toutes ce que j'ai dans le cœur, ce qui m'étouffe! . . . Et enfin, enfin je me sens soulagée. Il me fallait cela. Les limites, je les ai atteintes, l'intensité, je la possède. Désormais c'est la musique qui me porte, je me tiens dans les proportions voulues par le compositeur, pas trop haut, pas trop bas, dans la note juste, celle d'un martyre intérieur, et dans les strictes limites d'un lied. Encore une quinzaine de jours de travail sérieux, et je serai capable d'interpréter Schumann.

Je ne suis nullement portée vers les extrêmes. Toute chose a des limites et l'art doit les observer avant tout. Ne lâchons pas trop la bride à la douleur ou à la joie, à la douceur ou à la violence, n'allons pas plus loin que ne le veut la beauté. Rares sont les génies qui ont le droit de passer les bornes, mais leur exagération se révèle généralement dans la grandeur de l'expression et non dans la brutalité.

Il me souvient de la réponse d'une illustre interprète de Shakespeare, à qui je demandais si elle ne jouait point le rôle de Juliette: «Pour jouer Juliette, j'attendrai d'être grand'mère!» — Réponse caractéristique du respect que les grands artistes ont pour certains rôles, auxquels ils ont consacré le travail de toute une vie, sans jamais se sentir tout à fait en état de les jouer.

Et je donnerai cet humble exemple: Etant jeune fille, je chantais de préférence «Frauenliebe und Leben» (la Vie et l'Amour d'une Femme) de Schumann. Plus tard j'y renonçai. De plus en plus je me rendais compte de tout ce qu'il y a de profond, d'immense, en chacun de ces lieds. C'est tout un monde de sensations: comment lui donner sa vraie valeur? Je ne me trouvais pas assez forte. — Que j'aimerais, pourtant, à chanter un tel poème! Malheureusement, je n'ai pas la perspective de devenir grand'mère.

Grunewald, 14 Janvier 1901.

Lilli Lehmann-Kalisch

## CONCLUSION

Le genre de la voix est déterminé par la conformation des instruments vocaux, et ses limites dépendent d'une utilisation plus ou moins adroite. Mais le développement de la voix et de tout ce qui constitue l'art du chant exige, en plus des dons naturels, un travail consciencieux et énergique.

La gloire n'échoit qu'à un petit nombre d'artistes, mais le devoir s'impose à tous de ne paraître en public qu'avec le savoir suffisant et le souci de bien faire.

Il ne s'agit pas seulement d'un certain plaisir à procurer au public: il s'agit de l'initier aux impeccables modèles d'un art dont la raison d'être, la tâche unique, est d'ennoblir le goût des humains, de leur donner la notion du bonheur; de les élever au dessus des misères quotidiennes, de les en distraire, et, leur figurant la nature humaine, d'en idéaliser même les laideurs, sans porter atteinte à la vérité.

Mais les artistes ont-ils bien conscience d'une si grande tâche?

Cleveland, 11. 1. 1902

## UN REMÈDE CONTRE LE RHUME ET L'ENROUEMENT

Verser de l'eau bouillante dans une terrine, y plonger une grosse éponge et, une fois imbibée, la presser fortement pour en faire sortir l'eau; plaçant alors l'éponge contre le nez et la bouche, on inspire et expire soit par l'un, soit par l'autre.

En faisant ainsi mes exercices, chantant la grande gamme, les vocalises, etc., sur toutes les voyelles, je force la vapeur chaude à agir sur les poumons, les bronches, spécialement sur les muqueuses, puisque je n'inspire et expire qu'à travers l'éponge.

Au bout de dix à quinze minutes de ce traitement, se laver le visage à l'eau froide. Renouveler l'opération quatre à cinq fois par jour, en pressant bien l'éponge pour qu'elle ne contienne pas d'eau.

Je recommande ce remède comme m'ayant rendu les plus grands services. Naturel, il est sans danger. Mais après cette inhalation de vapeur chaude, se garder d'une brusque exposition au froid.

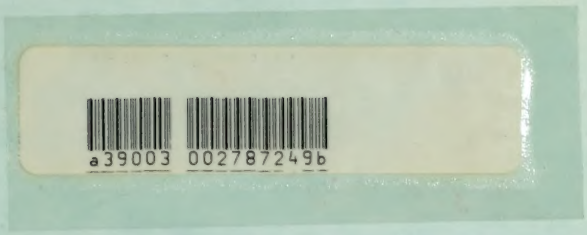
Universitäts

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Library
University of Ottawa
Date due

P.E.B.
4 FEV. 1991
MORISSET

11 FEV. 1991
NOV 16 1995
17 NOV. 1996
NOV 08 1996
NOV 19 1999
NOV 17 1999
10-4-89


a39003 002787249b

CE MT 0820
.L524 1922
COO LEHMANN, LIL MON ART DU C
ACC# 1170479